نهر النيل فى الأدب

بقلم الدكتور محمد عوض محمد

شغل نهر النيل العقول منذ الزمان القديم ، واضطر العلماءَ والأدباء إلى أن تُعيره انتباهها ، وتوليه حظًّا غير قليل من تفكيرها وفلسفتها ومن مديحها وإطرائها وشعرها وغنائها .

لقد كانت الأنهار دائماً أحبَّ ظاهرات الطبيعة إلى الروح البشرية ؛ ذلك بأنها ليست صوراً جامدة ، بل كائنات تتحرك وتتدفق ، وتغيض وتفيض ، وتهبط وتعلو ؛ كأنها صدر يجيش أو قلب يخفق ، ولقد تسمع لها أحياناً خريراً عذباً هادئاً ، وتسمع لها تارة زئيراً صاخباً ، وطوراً ترينا صفحة ملساء ناعمة ، وتارة ترينا وجهاً متجهماً عابساً يعلوه الزبد .

* * *

وللنيل بين الأنهار مكان عظيم الخطر ؛ وليس من الإسراف أن تقول : إنه شيخ الأنهار جميعاً ، وأعرقها حسباً ، وأجلُّها نسباً ، لقد نجد بين أنهار العالم ما هو أطول فى مجراه من النيل ، أو أغزر ماء من النيل ، أو أقدم فى التكوين « الجيولوجى » من النيل ؛ ولكن النيل — من بين الأنهار جميعاً — هو النهر الذى ولد أمة ، ونشَّأها وغذَّاها ، وأسس حضارة ، ونمَّاها ، وشدَّ أزرها على مدى القرون .

لهذا لم يكن بدٌّ من أن يحتل هذا النهر مكاناً بارزاً فى التفكير العلمى ، والإلهام الأدبى فى جميع العصور . ولست أريد الآن أن أتناول موضوعاً من موضوعات العلم مما له صلة بنهر النيل ، بل أريد أن أطوف بالميدان الأدبى ؛ لكى أنظر إلى الشعراء أو الكتّاب الذين كان النيل ملهماً لهم ، ودافعاً إياهم إلى بعض الإنتاج الأدبى فى موضوع نهر النيل .

ولا بد لى أن أذكر أننى فى إعداد هذا الموضوع لم أحاول بالطبع أن أفتش فى كل أدب لكل أمة ذات أدب ؛ لعلى أن أعثر على قصيدة أو قصة أو قطعة تتصل بالنيل ؛ فإن مثل هذا العمل ليس مما يستطيعه شخص بمفرده ، بل لابد له من طائفة قوية من الباحثين ؛ أما القطع الأدبية التى أعرضها فى هذا المقال فهى التى عثرت عليها بطريق الصدفة المحضة ، ومن غير بذل مجهود جدى فى البحث والتنقيب ، ولا شك أن فيما أعرضه نقصاً بيناً ، ويسرنى غاية السرور أن ألقى مساعدة من الأدباء فى تلافى هذا النقص ؛ حتى تتكون لدينا مجموعة عظيمة لأدب نهر النيل تستحق أن يتألف منها مجلد ضخم .

* * *

سأتبع فى عَرْضى لموضوع نهر النيل فى الأدب شيئاً من الترتيب الزمنى : فأبدأ بالأدب المصرى القديم ؛ إذ لاشك أن المصريين فى ذلك العهد البعيد كانوا شديدى الإحساس بالنهر . وعلى الرغم من أن أحداث الزمان قد ذهبت بالقسم الأكبر من الآثار المصرية فإن القليل الذى نجا من صروف الدهر فيه دلالة واضحة على ما للنيل من مكانة فى النفوس .

كان المصريون الأقدمون يتمثلون النيل إلهاً من الآلهة ،

ولكنهم لم يكونوا يعبدونه فى الهياكل ، أو يصلُّون له كما يصلون لسائر الآلهة ، بل كانوا يكتفون بذكره وتمجيده . وكان اسم هذا الإله عندهم « حابى » وكانوا يمثلونه فى صورة رجل فى عنفوان الشباب ، قد امتلأت يداه بالخيرات ، ومن حوله النبات الناضر والزهر اليانع ، والسمك والطير ، وغيرها من المنح والتحف !

وسأورد هنا قصيدتين : إحداهما ترجع إلى عصر متقدم : حوالى سنة ١٨٠٠ قبل الميلاد ، والأخرى من عصر الملك إخناتن فى القرن الخامس عشر قبل الميلاد .

فى القصيدة الأولى يخاطب الشاعر النيل الإله فيقول :

« حمداً لك أيها النيل الذى يتفجر من باطن الأرض
« ثم يجرى ليغذّى مصر .
« فهو الذى يسقى المروج ، وقد خلقه « رع » لكى يطعم كل دابة وماشية
« ويرسل الماء إلى الجهات البعيدة
« فيروى مجدبها ، ويطفئُ ظمأها .
« إله الزراعة « كاب » يحبه . . .
« وإله الصناعة « فتاح » معجب به
« فلولاه ما ازدهرت الزراعة ولا الصناعة .
« ولولاه ما حُصِد القمح والشعير ، وامتلأت بهما الخزائن .
« وأقامت الهياكل حفلات الشكر على الغلة الموفورة والخير العميم .
« والويل للأرض ومن عليها حين يقلُّ ماؤه ،
« وحين يجىء فيضانه شحيحاً قليلاً !
« هنالك تهلك النفوس ، وينادى الجميع بالويل والثبور ،
« حتى إذا ارتفع وفاض انتشر الفرح والابتهاج فى كل مكان ،
« وضحك الجميع حتى تبدو أسنانهم !

« هو الذى أنبت الشجر فى كل بقعة ،
« ووفر « الأخشاب » لبناء السفن ،
« فلولاه ما كانت الجوارى تشقُّ عباب اليمّ .
« فواعجبا له من ملك عظيم !
« ولكنه ملك لا يجبى إتاوة ، ولا يفرض ضريبة
« صادق الوعد ، وفىٌّ بالعهد
« يجىء خيره كلَّ عام باطراد وانتظام
« إلى مصر العليا ومصر السفلى ،
« يسبغه على الغنىِّ والفقير ، والقوىِّ والضعيف .
« من غير تمييز ، أو محاباة ! . .

« إن الخير الذى يجلبه أجلُّ نفعاً من الذهب والفضة وأعلى قدراً من الجوهر . .
« إن الناس لن تطعم الذهب ، وإن كان صرفاً ؛ ولن تتغذى بالجوهر وإن كان حرًّا نقيًّا . . . »

* * *

ولأكتف بهذا القدر من « أنشودة النيل » هذه ، وأنتقل إلى أنشودة أخرى جاء فيها ذكر النيل ، ومؤلفها هو الملك إخناتن الذى لم يكن يعبد آلهة متعددين ؛ بل كان يعبد إلهاً واحداً . . . . وقد جاء ذكر النيل فى أثناء قصيدة يخاطب بها الملك الشاعر ربه . . فيقول :

« أنت خلقت النيل فى العالم الأرضى
« وأنت تخرجه بأمرك ، فتحفظ به الناس ؛
« يا إله الجميع حين يتسرب إليهم الضعف ؛
« يا رب كل منزل ، أنت تشرق من أجلهم
« يا شمس النهار ،
« يا من تخشاه البلاد القاصية . .
« أنت مُوجِد حياتهم
« أنت الذى خلقت فى السماء نيلا

« لكى ينزل عليهم ولهم ،
« إذ يتساقط الفيضان على الجبال كالبحر الزاخر .
« فيسقى مزارعهم وسط ديارهم ،
« ما أبدع تدابيرك يا إله الأبدية !
« فى السماء نيل للأمم الغريبة ،
« ولماشية البلاد الأخرى ودوابها ؛ ولكل ما يمشى على رجلين . .
« أما النيل الذى يروى مصر فإنه يجىء من باطن الأرض . . .

وفى هذه القصيدة نلاحظ أن إخناتن يتحدث عن نيلين : أحدهما سماوىٌّ وهو المطر الذى يروى الأقطار المجاورة لمصر ، والآخر نهر أرضىٌّ وهو النيل . . وقد ظل المصريون فى أقوالهم وكتاباتهم يصفون النيل بأنه نهر يخرج من الأرض ؛ حتى بعد أن عرفوا عن منابعه العليا الشىء الكثير ؛ لأن فكرة خروج النهر من الأرض هى الفكرة القديمة التى ترجع إلى أقدم الأزمنة ، يوم كان المصريون يتوهمون أن النيل يخرج من باطن الأرض عند أسوان ، ثم يصبُّ فى البحر فى الشمال ، ثم يعود من تحت الأرض إلى الجنوب ؛ لكى يخرج مرة أخرى عند أسوان !

وقد ظلت هذه الفكرة تتردد فى الشعر والأناشيد بالرغم من اطلاع المصريين على أعالى النيل ؛ لأن هذه العبارات القديمة لها حرمة وتقديس ، وليس من السهل تركها وإهمالها .

* * *

وننتقل الآن إلى آداب أخرى غير الأدب المصرى القديم ؛ فنجد أن النيل قد تناوله بالوصف بعض الكتّاب والشعراء فى الأدب اليونانى واللاتينى . وهنالك شاعر رومانى يدعى تيبولوس Tibullus جاء فى شعره ذكر جميل للنهر فى أثناء قصيدة فى مدح رجل من كبار الرومان يدعى ميسالا : فيقول :

عجباً ! كيف يفيض النيل بالحياة والبركة ،
حينما تطلع الشعرَى اليمانية ، وسط الحرِّ والقيظ (١)
ويتشقق الثرى جفافاً ، وظمأ ؟ . . .
خبرنى ، أيها الأب النيل :
لأىِّ سبب ، وفى أىِّ أرض
تخفى رأسك (منابعك) حتى أعلنَ هذا للناس ؟
أنت الذى لك الفضل فى أن مصر لا تطلب المطر .
والورقة الجافة لا تسجد للمشترى الجالب الغيث !
بل أنت الذى تُعبد ، ويُتغنى بحمدك ، كما يُعبد أوزريس نفسه !
لقد كان أوزريس أول من صنع المحراث بيده الماهرة .
وشقَّ أديم الأرض الفتية بنصل من الحديد .
إنه أول من أودع الحب أرضاً لم تزرع من قبل
وجنى الثمار من شجر كان مجهولاً .
وعلَّم الناس كيف يربطون غصون الكرم إلى الأعواد والعَمَد
وكيف يقلِّمون أوراق العنب بآلات التقليم . .
وهو أول من علَّم أقدام العامة أن تطحن العناقيد ؛
ثم استخرج منها عصيراً عذبَ المذاق .
ذلك العصير الذى علَّم الصوت الآدمىَّ كيف يخرج أنغاماً شجية !
وعلَّم الأقدام كيف تتحرك على إيقاع منسجم ! . .

---

(١) فى هذه القطعة يعجب الشاعر من أن النيل يخالف الأنهار المعروفة له ؛ إذ يفيض صيفاً ؛ مع أن أنهار إيطاليا ينقص ماؤها فى الصيف ويزيد فى الشتاء .

وهكذا يمضى الشاعر فى حديثه عن النيل وأوزريس بما لا يتسع المقام لذكره . . .

ولكن نلاحظ عبارته اللطيفة فى وصف تلهُّف الناس فى عصره لمعرفة رأس النيل أى منابعه العليا . . . ونحن نعلم من مصادر أخرى أن بعض قياصرة الرومان قد بذل مجهوداً كبيراً لمعرفة تلك المنابع ، فلم يوفق . . .

* * *

وبعد — فإنى أظنُّ أنه قد آن لى أن أنتقل إلى حديث النيل فى الشعر العربى . . ولكنى قبل أن أبدأ فيه لا بد لى أن أذكر حادثة أدبية طريفة جرت بين ثلاثة من كبار الشعراء الإنجليز فى العصور الحديثة.

هؤلاء الشعراء الثلاثة هم : شلى Shelley ، وكيتس Keats ، وهنت Hunt ، والذين يطالعون رواية هؤلاء الشعراء الكاملة يجد فى كل من ثلاثة الدواوين قصيدة من طراز Sonnet ، وهى قطعة صغيرة من أربعة عشر بيتاً . والقصائد الثلاث فى موضوع واحد وهو نهر النيل ، فكيف اتفق لهؤلاء الشعراء الذين عاشوا فى عصر واحد ، وكان بينهم صداقة ومودة أن يؤلفوا جميعاً أناشيد من صيغة واحدة ، وتتناول موضوعاً واحداً؟

ومن حسن الحظ أننا نعلم تمام العلم الظروف التى أُلِّفت فيها تلك الأناشيد :

فإن هؤلاء الثلاثة كثيراً ما كانوا يجتمعون فى منزل أحدهم — وهو الشاعر الناقد لى هنت — فيقضون فيه ساعات طوالا ، وكثيراً ما كان شلى ينزل ضيفاً على صديقه عدة أيام .

ولا شك أن حديث الشعر كان يحتلُّ المكان الأول فى هذه الاجتماعات.

وفى كتاب بعث به كيتس إلى أخيه فى ٤ من شُباط (فبراير) عام ١٨١٨ يقول فيه :

« إننى أنا وشلى وهنت قد ألَّف كلٌّ منا أنشودة Sonnet وفى موضوع النيل ، وستراها جميعاً يوماً ما » .

واستناداً إلى هذا الكتاب يمكن أن نقول : إن الشعراء الثلاثة اجتمعوا يوم الأربعاء فى الرابع من شباط عام ألف وثمانمائة وثمانى عشرة للميلاد ، واتفقوا على أن يؤلف كلٌّ منهم أنشودة على سبيل المنافسة الفردية ، وموضوعها النيل .

ولقد كان المنتظر أن تكون قصيدة شلى أو كيتس هى أفضل الثلاث ، ولكن المتفق عليه بين النقاد أن قصيدة (لى هنت) هى أفضل الجميع .

وسأكتفى هنا بأن أذكر قصيدتى شلى ولى هنت :

يقول شلى :

شهراً بعد شهر ينحدر المطر الهطَّال ،
فيغمر تلك الأودية الحبشية المجهولة . .
إن فى جوانب الصحراء قمماً يغطيها الجليد
قد تعانق فيها الحرُّ والصقيع عناقاً عجيباً
وعلى جوانب « أطلس » حقول الثلج الناعم تتدلى
هنالك تجلس العاصفة ، تحيط بها الصواعق والشهب
وعلى منابع النيل
ومن هناك تدفع تلك المياه دفعاً عنيفاً
إلى غايتها العظيمة الجليلة .

على أرض مصر ذات الذكريات
ينتشر الفيضان انتشاراً متساوياً
وهذا الفيضان هو فيضانك أنت أيها النيل .
أجل وإنك لتعلم حق العلم أن قد اجتمع فى مجراك قوى الخير والشر .
والثمار اليانعة والسمّ الزعاف !
فحذار أيها الإنسان ، حذار !
إن فيض العلم والعرفان الذى يغمرك
قبل فيضان النيل
قد اشتمل على الحياة ، وعلى الدمار !

هذه منظومة شلى ، وفيها نرى نزعته الفلسفية ، كما نرى أن معلوماته الجغرافية — كمعلومات الجيل الذى كان يعيش فيه — مزيج من الحقيقة والخيال . . .

ويقول « لى هنت » :

النيل :
يتدفق فى ربوع مصر القديمة الصامتة ورمالها ،
كأنه خاطرٌ عظيم حزين ينتظم حلماً .
ولقد تبدو العصور والأشياء جميعاً . .
وكأنها وقفت لديه وقفة أبدية
فهنالك الكهوف والهياكل والأهرام ،
والرعاة الذين ساقوا قطعانهم ، والعالم حديث السن .
وهنالك سيزستريس العظيم . وهناك ذلك الشعاع الجنوبى
تلك الملكة الضاحكة التى أمسكت أيدى العالم العظيمة .

ثم جاء بعد هذا سكوت أشدُّ هولاً ، سكوت قوىٌّ عابس
كأن الكون قد خلاَّه سكانه المحتشدون المتزاحمون.
ولا يزال هذا الفراغ يئودنا حمله الثقيل . . . حتى نستيقظ فجأة .
فنسمع النهر المخصب يتدفق فى مجراه بين القرى . . .
هنالك يخطر لنا أننا أيضاً سنمضى فى سفرنا ،
وأن حياتنا ستجرى مجراها ، حتى تُوَفى أجلَها ! . . .

* * *

هذه أنشودة لى هنت ؛ ولست بحاجة إلى أن أترجم هنا قصيدة كيتس ؛ لأنها من غير شك دون زميلتيها مرتبة وجمالا .

لقد كان اتفاق الشعراء الثلاثة على معالجة هذا الموضوع الغريب بالقياس إليهم حادثاً أدبياً طريفاً ، ولكن لا شك أن هذا الاتفاق يرجع إلى أن اهتمام الناس فى أوروبا بنهر النيل قد أخذ ينتعش فى أوائل القرن التاسع عشر . وقد أخذ بعض الكاشفين يقوم برحلات للبحث عن منابع النهر ، ثم ينشر قصة رحلاته ، فيسترعى الأنظار مرة أخرى إلى هذا الموضوع القديم .

* * *

والآن فلننظر إلى الأدب العربى ؛ لنرى مبلغ اهتمام الشعراء بهذا الموضوع ، والذى نلاحظه من غير مشقة أن نهر النيل لم يجد فى الأدب العربى القديم من يعنى بشأنه ، سواء أكان الشاعر ممن زاروا مصر وأقاموا على ضفاف النهر أم ممن سمعوا به ، وكان من الجائز أن يصفه على السماع كما فعل الشعراء الإنجليز .

ومع ذلك فإن للنهر فى العهد العربى مكانه الهائل فى حياة القطر وسكانه . وقد أشار إليه القرآن الكريم : « أليس لى مُلك مصر وهذه الأنهار تجرى من تحتى [١] » وإشارة أخرى لم يذكر فيها النهر صراحة : « كم تركوا من جناتٍ وعيون ، وزروع ومقام كريم ، ونَعْمة كانوا فيها فاكهين [٢] » .

هذا ولا بد من أن نلاحظ أن وصف الأرض بأنها تجرى من تحتها الأنهار كثيراً ما ورد فى وصف الفردوس.

كذلك ورد ذكر مصر ونيلها فى الحديث وفى الكتب التى تنسب إلى عمرو بن العاص ، ولكن ذكرها لم يرد على لسان الشعراء إلا قليلا .

* * *

وقد زار مصر من كبار الشعراء العرب عدد ليس بالقليل : من بينهم أبو نواس وقد مدح والى مصر « الخصيب » بشعر جميل لم يرد فيه ذكر النيل ومصر إلا عرَضاً ، كما نرى فى قوله :

(١) سورة الزخرف (٥١) .
(٢) سورة الدخان (٢٥ — ٢٧)

أنت الخصيبُ ، وهذه مصرُ
فتدفَّقا ، فكلا كما بحرُ !

ونشأ فى مصر أبو تمام حبيب بن أوس — وفى شعره الكثير الذى وصف فيه الربيع والمطر والسحاب والخمر والشعر ، وغير ذلك من الموضوعات — ولا نراه يذكر مصر ونيلها ، مع أنه كان يسقى ماء النيل بالجرة فى المسجد الجامع بمصر !

كذلك من أشهر من زاروا مصر كما هو معروف أبو الطيب المتنبى ، وقد ذكر النيل عرَضاً فى قصيدة يصف فيها الأسد الذي قتله بدر بن عمار :

أمعفِّرَ الليث الهزبر بسوطه
لمن ادَّخرت الصارم المصقولا؟
وقعت على الأردنّ منه بليةٌ
نضدتْ بها هامُ الرفاق تُلولا
وَرْدٌ إذا وَرَد البحيرة زائراً
ورد الفرات زئيرُه والنيلا .

وهكذا نرى أبا الطيب فى بيتين اثنين يشير إلى نهر الأردن والفرات والنيل وبحر طبرية ، ولكن المتنبى قصد مصر بعد ذلك ، وأقام فيها زمناً ليس بالقصير ، وأنشد وهو بها عدة قصائد لم يأت فيها ذكر لنهر النيل وإن كان لم ينج من أثر النيل فى شعره ؛ فإن أشعاره التى كتبها وهو فى مصر أجمل شيء كتبه ؛ فهى أبرع وأروع مما ألفه قبل إقامته فى مصر وبعدها ؛ وعندي أن لماء النيل فى هذا فضلاً بيِّناً .

* * *

هذه أمثلة لقليل من كثير من فحول الشعراء الذين اتصلوا بمصر ولم يعالجوا موضوع نهر النيل فى شعرهم ، وهذا راجع إلى أسباب : أهمها أن وصف الأنهار والبحار والغابات لم يكن من الموضوعات التى ألفها شعراؤنا ، أو بعبارة أخرى لم يكن من « مودة » الشعر فى ذلك العصر . وهذا الإعراض عن نهر النيل نرى له نظيره فى الإعراض عن الأنهار الأخرى مثل دجلة والفرات وأنهار الشام التى لم يرد ذكرها فى الشعر إلا قليلاً . واتجاه الشعراء إلى المدح فى العصر العباسى جعلهم يعرضون عن مناظر الطبيعة إلى مظاهر الحضارة وما يحيط بالممدوحين من أسباب الترف والرفاهية ، أو أعمالهم فى الفتوح والحروب .

ويجب ألا ننسى أن مناظر الطبيعة لم تلق العناية الواجبة فى الشعر الإنجليزى مثلا إلا منذ العهد الرومانطيقى :

كذلك لا بد لنا أن نذكر أن الشعراء فى أوائل العهد العربى لم يكونوا من المصريين ، لأن سكان مصر لم يتخذوا اللغة العربية لساناً لهم ، ولم تصبح مصر ميداناً للأدب العربى وللإنتاج الأدبى إلا بعد الفتح ببضعة قرون ، ولا يجوز لنا أن ننتظر أن يكثر ذكر النيل فى الشعر العربى إلا بعد أن تنتشر العربية فى مصر انتشاراً واسعاً ، وبعد أن تصبح هى لغة الأدباء من أهل مصر . ومع ذلك فإن الشعراء المصريين كانوا أول الأمر مقيدين بما ورثوه من تقاليد شعرية تلقوها عن الشعراء الأوائل ، وهذه التقاليد قيدتهم بقيود، ووجَّهتهم وجهات خاصة فى شعرهم .

* * *

ومما تجب ملاحظته أن العصر الذى أخذ فيه الشعراء المصريون يعالجون موضوع نهر النيل كان الشعر العربى فيه قد أخذ مستواه ينحطُّ كثيراً عما كان عليه فى العصر العباسى الأول ؛ فلا يجوز لنا أن ننتظر من شعراء مصر إنتاجاً فنيًّا رائعاً فى هذا الموضوع ، بل فى أى موضوع آخر .

كذلك لا يُنتظر من شعرائنا فى العصور الوسطى أن يعالجوا موضوع النهر بتلك النزعة الفلسفية التى رأيناها فى شعر شلى ولى هنت ، بل إننا لا نراهم يعالجون موضوع النهر كله كوحدة جغرافية ، بل كل همهم أن يصفوا

حياتهم فى مصر وما لها من صلة بهذا النهر .

ومع هذا فإننا لا بد أن نقرر أن الشعراء الذين عاشوا فى مصر فى العصور الوسطى كانوا يحسون بالنهر ويشعرون به ، سواء أكانوا من أصل مصرى أم غير مصرى .

* * *

والتشوق إلى النيل من أهم النواحى التى عالجها هؤلاء الشعراء . ونحن فى مصر نزعم أن من شرب من النيل لا بد أن يعود إليه ؛ فلا غرو إذا كان النائى عن مصر لا يرويه ماء دجلة ولا الفرات ولا سواهما من الأنهار !

وفى هذا يقول القاضى الفاضل وزير صلاح الدين الأيوبى

بالله قل للنيــل عنى إننى
لم أشف من ماء الفرات غليلا
وسَلِ الفؤاد فإنه لى شاهد
إنْ كان جفنى بالدموع بخيلا
يا قلب كم خلّفت ثَمّ بثينةً
وأعيذُ صبرك أن يكون جميلا !

ومن أبدع ما روى فى هذا الباب قول البهاء زهير :

فرعى الله عهـــد مصر وحيًّا
ما مضى لى بمصر من أوقاتِ
حبّذا النيل والمراكب فيه
مصْعدات بنـــا ومنحدراتِ
هاتِ زدنى من الحديث عن النيـ
ـل ودعنى من دجلةٍ والفراتِ
وليـــالىّ بالجزيرة والجيـ
ـزة فيما اشتهيت من لذّاتِ
بين روض حكى ظهور الطواويـ
ـس وجوٍ حكى بطون البُزاة
حيث يجرى الخليج كالحيّة الرقـ
ـطاء بين الرياض والجنّاتِ

ويقول أيضاً :

سقى وادياً بين العريش وبرقة
من الغيث هطّالُ الشآبيب هتّانُ
وحيًّا النسيمُ الرطب عنى إذا سرى
هنالك أوطاناً إذا قيل أوطانُ
بلادٌ متى ما جئتها تلقَ جنّةً
لعينيك منها كلما شئت رضوان
تمثّل لى الأشواق أن ترابها
وحصباءها مسكٌ يفوح وعقيان
فيا ساكنى مصرٍ تراكم علمتم
بأنىَ ما لى عنكمُ الدهرَ سلوان
عسى الله يطوى شقة البعد بيننا
فتهـــدأ أحشاء وترقأ أجفـــانُ

إن الوادى الذى بين العريش وبرقة هو بالطبع وادى النيل ، والدعاء له بالغيث تقليد عربى قديم . ومصر قد استغنت بالنيل عن المطر كما هو معلوم مشهور .

* * *

وإلى جانب ما قيل فى التشوق إلى النيل ومصر أشعار كثيرة فى وصف النيل وفيضانه ، والمقياس الذى يقاس به وفاء النيل ، وجزيرة الروضة ، ومنظر السفن والمراكب فى النهر ، وأيام اللهو التى تقضى على ضفته أو على صفحته ، والرياض التى يجرى وسطها ، والأشجار التى تميل عليه ، والخلجان التى تتفرع منه والبِرَك التى تحيط به ، وغير ذلك من الموضوعات والمعانى .

وليس الذين عالجوا هذه الموضوعات من فحول الشعراء ؛ لأن العصر لم يكن من عصور الأدب الذهبية ؛ ولكنّ كثيراً من هذه الأشعار لا بأس به ولا ضير إذا ذكرنا هنا نخبة منها :

يقول الشاعر المصرى أيْدَمُر المحيَوى :

انظر إلى النيل السعيد المقبلِ
والمــاء فى أنهاره كالسلسل
أضحى يريك الحسن بين مورّد
من لونه حيناً وبين مُصَنْدَلِ
ويمرُّ فى قيد الرياح مسلسلاً
يا حسنه من مطلقٍ ومسلسل !
وترى زوارقــه على أمواجه
منسابة للناظر المتأمل
مثل العقارب فوق حيّات غدت
يسعى بهــا فى عَدْوِه ما يأتلى

ويقول فى قصيدة أخرى :
كيمياءُ النيــل خالصةٌ
قد أتتنا منه بالعجبِ
كان من ذوب اللجين فقد
عاد بالتدبير من ذهب
راقص بالحسن مبتهــج
فهو فى عُجْبٍ وفى طرب
ومغانى مصر تسمعه
نغمة الشادى بلا صخب
ونسيم الريح لاعبــة
فى خلال الروض بالقضب

* * *

وفى وصف انتظام الفيضان فى كل عام شعرٌ كثير ؛ مثل قول ناصر الدين :
كأن النيــل ذو فهم ولبٍّ
لمــا يبدو لعين الناس منه
فيأتى عند حاجتهم إليه
ويمضى حين يستغنون عنه .

وقول الآخر :
واهاً لهذا النيل ! أىّ عجيبة
بكر بمثل حديثها لا يسمع
يلقى الثرى فى العام وهو مسلِّم
حتى إذا ما مُلَّ عاد يودّع
متنقل مثل الهلال فدهرَه
أبداً يزيد كما يريد ويرجع .

* * *

وكان مقياس النيل فى جزيرة الروضة مقسّماً إلى نحو اثنتين وعشرين ذراعاً ، وكل ذراع مقسمة إلى أربع وعشرين إصبعاً ؛ فإذا زاد النيل بمقدار ست عشرة ذراعاً كان فى ذلك الكفاية ، واستحق الخراج للوالى .

وقد أكثر الشعراء من ذكر الأذرع والأصابع .
ومن هذا قول الصلاح الصفدى :
قالوا علا نيل مصر فى زيادته
حتى لقد بلغ الأهرام حين طما
فقلت : هذا عجيب فى بلادكمُ
أن ابن ستة عشر يبلغ الهرما !

وقال آخر :
مولاى إن النيل لما زرته
حيّاك وهو أخو الوفا بالإصبع
فانظر لبسطته فرؤيتك التى
هى مشتهاه وروضة المتمتع
أرخى عليه الستر لما جئته
خجلاً ومدّ تضرُّعاً بالأذرع

والإشارة إلى الخجل بالطبع يقصد به لون المياه الحمر .

* * *

وفى كسر الخليج محاولات شعرية منها قول بعضهم :
سدّ الخليج بكسره جبر الورى
طرًّا فكلٌّ قد غدا مسرورا

الماء سلطان فكيف تواترت
عنه البشائر إذ غدا مكسورا ؟

وقول الآخر :

لله درُّ الخليج إنَّ لـه
تفضُّلاً لا نزال نشكرُهُ
حسبك منـه أن عادته
يجبر من لا يزال يكسرُهُ

* * *

واتفاق لفظ النيل – أى نهر النيل – مع « النيل » « المادة الزرقاء » ومفرده « نيلة » – قد استغله غير واحد من الشعراء، ونحن نكتفى بقول الصلاح الصفدى :

رأيت فى أرض مصر مذ حللت بها
عجائباً ما رآها الناس فى جيل
تسودُّ فى عينىَ الدنيا فلم أرها
تبيضُّ إلا إذا ما كنت فى النيل

* * *

ونختم هذه المختارات بأبيات فى وصف جزيرة الروضة، وكانت فى ذلك العصر مسرحاً للهو واللعب ، وأرجو ألا تكون كذلك اليوم :

جزيرة مصر لا عدَتْك مسرَّةٌ
ولا زالت اللذات فيك اتصالها
فكم فيك من شمس على غصن بانة
يميت ويحيى هجرها ووصالها
مغانيك فوق النيل أضحت هوادجاً
ومختلفات الموج فيه جمالها
ومن أعجب الأشياء أنك جنةٌ
ترفّ على أهل الضلال ظلالها !

* * *

من هذا كله نرى أن شعراء العصر الأوسط ولا سيما الذين عاشوا فى مصر قد ذكروا النيل وتناولوه بالوصف من نواح عدة .

ولكن هذه النواحى على تعدُّدها ، وهذه المعانى على تنوُّعها – لا تعالج إلا جزءاً واحداً من موضوع نهر النيل ، وهو الجزء الذى فى مصر ؛ فلم يتحدث أحد منهم عن منابع النيل ، ولا عن سر النيل ، ولا يسأله أحد منهم كما سأل الشاعر اللاتينى تيبولوس : من أين يأتى ؟ ومن أى أرض ينبع ؟ .

ثم إذا نظرنا إلى هذه الأشعار عن كثب وجدناها تشتمل على تلاعب كثير بالألفاظ وبالمعانى بوجه عام ، سطحية ليس فيها تعمق . ونحن نتوقع هذا كله ؛ لأن هذا العصر الأوسط لم يكن كما قدمنا عصراً خطيراً فى تاريخ الأدب العربى .

ومن الغريب أننا نجد موضوع منابع النيل وجنادله وشلالاته ومجراه معالجاً بصورة ما فى بعض القصص الشعبية التى ألفها العامة فى مصر من غير شك ، ونجد هذا بوجه خاص فى قصة سيف بن ذى يزن . . .

وهذه القصص مكتوبة بلغة نصف عامية ، ولأمر ما لا ينظر إليها كأنها من الأدب الراقى . وعلى كل حال لن يتسع المقام هنا لسردها .

* * *

وننتقل بعد ذلك إلى عصر النهضة الحديثة التى انتشر فيها العلم فى ربوع النيل ، ووثب الأدب عامة والشعر خاصة وثبته العظيمة ، وظهر فى مصر شعراء فطاحل مثل البارودى وحافظ ومطران وشوقى ، وأحست مصر بقوة كيف تتصل حياتها بهذا النهر .

فليس ببدع والحال هذه أن نرى شعراءنا جميعاً يكثرون من ذكر النيل أيًّا كان الموضوع الذى يعالجونه فى المدح والرثاء ، والحنين والشوق ، والنسيب والوصف ، يأتى فى هذا كله وفى غيره من الموضوعات إشارات مختلفة إلى النهر من غير أدنى تكلف .

وصفوة القول أن الأدب المصرى الحديث أصبح مستشعراً وجود نهر النيل .

* * *

وقد اختص البارودى بذكر النيل تشوُّقاً إلى رؤيته ورؤية سكانه ؛ لأنه عاش منفياً فى جزيرة سرنديب زمناً طويلا ، ومن هناك كان يرسل القصائد إلى أصحابه يملؤها بالحنين إلى الوطن وسكانه :

وحسبنا هنا مثالٌ يدل على هذه النزعة التى رددها الشاعر كثيراً :

يا (روضة النيل) لا مسَّتك بائقة
ولا عدتك سماءٌ ذات أغداقِ
ولا برحت من الأوراق فى حلل
من سندس عبقرىّ الوشى برّاقِ
يا حبذا نسمٌ من جوِّها عبق
يسرى على جدول بالماء دفّاق

إلى أن يقول :

فيا بريد الصبا بلِّغ ذوى رحمى
أنى مقيم على عهدى وميثاق
وإن مررت على « المقياس » فاهد له
منى تحية نفسٍ ذات أعلاق
يا قلب صبراً جميلاً إنه قدر
يجرى على المرء من أسرٍ وإطلاق
لا بد للضيق بعد اليوم من فرج
وكل داجية يوماً لإشراق

* * *

والذى يطالع قصائد شعرائنا المحدثين جميعاً يدهشه كثرة ترديد اسم النيل بمناسبة ومن غير مناسبة . وكأن شعراء مصر قد كشفوا فجأة أنهم لا يعيشون على ضفاف هذا النهر فحسب ، بل إنه هو الذى يحركهم ويوحى إليهم .

ولنأخذ على سبيل المثال الشاعر « حافظ إبراهيم » : فنراه يقول لأحد حكام مصر :

حللت بأكناف الجزيرة عابراً
فأنضرت واديها وكنت لها سمّا
وأشرقت فى بطحاء مكة زائراً
فبات عليك « النيل » يحسد زمزما

ثم يقول :

أمانيُّك الكبرى وهمُّك أن ترى
بأرجاء وادى النيل شعباً منعَّما

ويحيِّى نساء جمعية المرأة الجديدة فيقول :

إليكنَّ يهدى النيل ألف تحية
معطرة فى أسطر عطرات

ويخاطب سكان القطر الشقيق سورية فيقول :

لى موطن فى ربوع النيل أعظمه
ولى هنا فى حماكم موطنٌ ثانِ

ويقول لصديق له ناء عن مصر :

والنيل مرآة تنفَّس (م)
فى صحيفتها النسيمُ
سلب السماء نجومها
فهوت بلجَّته تعوم
نشرت عليه غلالةً
بيضاء حاكتها الغيوم
شفَّت لأعيننا سوى
ما شابه منها الأديمُ
وكأننا فوق السما
ء وتحتنا ذاك السديم

* * *

وبعث شوقى من الأندلس بأبيات من الشعر وهى قوله :

يا ساكنى مصر إنّا لا نزال على
عهد الوفاء – وإن غبنا – مقيمينا
هلاّ بعثتم لنا من ماء نهركم
شيئاً نبلُّ به أحشاء صادينا !
كلّ المناهل بعد النيل آسنة
ما أبعد النيل إلا عن أمانينا !

فأجاب حافظ بقوله :

عجبت للنيل يدرى أن بلبله
صاد ويسقى رُبَا مصرٍ ويسقينا
والله ما طاب للأصحاب مورده
ولا ارتضوا بعدكم من عيشهم لينا
لم تنأ عنه وإن فارقتَ شاطئه
وقد نأينا وإن كنا مقيمينا !

* * *

وبهذه المناسبة ننتقل إلى شاعر مصر الكبير أحمد شوقى الذى كان يجب أن يدعوه الناس « شاعر النيل » ؟ إذ هو جدير حقًّا بهذا اللقب لرقة شعره ، وتدفقه ، وعذوبته واتساع أفقه ، وطول نفَسه .

وشعراء مصر فى عصرنا هذا قد يخصُّون النيل بأبيات أو مقطوعات أو إشارات ، أما شوقى فقد جاراهم فى هذا ، ولكنه بزّهم بأن خصص للنيل قصيدة من أروع قصائده وأبدعها ، قصيدة تجمع بين الوصف الصادق ، والخيال المبتكر ، والنزعة الفلسفية . . . ، والنظر إلى النيل ككائن مستقل لا كعرَض من أعراض الحياة ، كما تجمع بين الوصف الشعرى وبين حوادث التاريخ .

بهذه القصيدة نستطيع أن نقف أمام شعراء الغرب الذين تناولوا هذا الموضوع أمثال كيتس وشلى وهنت وتيبولوس نفسه دون أن نخجل من تقصير أدبنا عن أدبهم فى موضوع شديد الصلة بحياتنا دون حياتهم .

هذه القصيدة القافيّة الشهيرة أهداها شاعرنا الجليل إلى العالم المستشرق مرجليوث ، وهى تزيد على المائة والخمسين بيتاً من الشعر الرصين المتين .

وقد نظر الشاعر إلى النهر نظرة تجمع إلى خيال الشاعر – اطلاع الأديب ، فيقول مخاطباً النهر :

من أىّ عهد فى القرى تتدفقُ ؟
وبأىّ كفٍّ فى المدائن تغدقُ ؟
أمِنَ السماء نزلت أم فجِّرت من
عليا الجنان جداولاً تترقرق ؟
وبأىّ عينٍ أم بأيّة مزنة
أم أى طوفان تفيض وتفهق ؟
وبأى نوْل أنت ناسج بردة
للضفتين جديدها لا يخلق ؟
تسودُّ ديباجاً إذا فارقتها
فإذا حضرت اخضوضر الإستبرق
فى كلّ آونة تبدّل صبغة
عجباً وأنت الصابغ المتأنق
تسقى وتطعم لا إناؤك ضائق
بالواردين ولاخوانك ينفق
والماء تسكبه فيسبك عسجداً
والأرض تغرقها فيحيا المغرق !

وذكر الشاعر ما دار حول منابع النيل من خلاف وجدل فقال :

تُعْيى منابعك العقول ويستوى
متخبط فى علمها ومحقق

وتذكر ما كان من تأليه المصريين للنهر ، فقال :

دين الأوائل فيك دين مروءة
لم لا يؤلَّه من يقوت ويرزق ؟

لو أن مخلوقاً يؤلَّه لم تكن
بسواك مرتبة الألوهة تخلق
جعلوا الهوى لك والوقار عبادةً
إن العبادة خشية وتعلق
دانوا ببحر بالمكارم زاخر
عذب المشارع مدُّه لا يلحق
متقيـد بعهـوده ووعوده
يجرى على سنن الوفاء ويصدق
يتقبل الوادي الحيـاة كريمة
من راحتيك عميقـة تتدفق

إن هذه القصيدة الرائعة التى انتقل فيها الشاعر من وصف النيل إلى ذكر حضارة مصر وآثارها، وملوكها، وقصورها وهياكلها ومساجدها، ووصل هذا كله بنهر النيل . . . جديرة بأن تحفظ عن ظهر قلب، وبفضلها أصبح لنهر النيل فى الأدب العربى مكان قوى ممتاز .



مراكب الشمس [1]

بقلم الدكتور عبد المنعم أبو بكر

لا يزال لمّا يسمى بمراكب الشمس نصيب كبير من جدّة البحث ومن غموض الغرض أيضاً . وما زلنا نذكر توفيق رجال مصلحة الآثار ، فى شهر مايو من عام ١٩٥٤ ، إلى العثور على مركبين كبيرتين جنوبى الهرم الأكبر الذى شيّده « خوفو » ثانى ملوك الأسرة الرابعة ، الذى نعتقد أنه عاش فى أوائل القرن الثامن والعشرين قبل الميلاد . وقد لا يكون من المغالاة فى شىء أن يعتبر هذا الكشف من أهم الكشوف التى وفقت مصر إليها منذ أن كشف فيها عن مقبرة « توت عنخ أمون » ومقبرة « حوتب حرس » (أم خوفو وزوجة سنفرو) ومقبرة « بسوسنس » ، لا سيما أنه يرتبط بالكشف الجديد أمران : أولهما أنه يمتّ بالصلة إلى أحد قدامى الملوك الذين خلفوا لأنفسهم اسماً رنّاناً فى تاريخ البشرية عن طريق هرمه الذى لا يزال يعتبر أحد أعاجيب الدنيا القديمة ، ولو أنه ، أى خوفو لم يحظ بتخليد سواه ، إذ نهبت كل آثاره أو خرّبت أو تفرقت ، وقد حدث هذا كله فى العصور الفرعونية نفسها ، بحيث لم يبق له منها سوى تمثال صغير لا يزيد ارتفاعه على بضعة سنتيمترات من العاج عثر عليه فى أبيدوس (بالقرب من البلينا) . أما الأهمية الأخرى للكشف الجديد فهى فى تقديمه أقدم وأضخم مثال معروف لصناعة السفن والمراكب فى الدولة القديمة ، وهو مثال قمين بأن ينير السبيل لدراسة طرق بناء هذه السفن ومدى متانتها وطريقة تسييرها مما كان غامضاً علينا حتى الآن غموضاً كبيراً .

ذكرنا أنه كشف حديثاً لخوفو عن مركبين ، والحق أن ما تم الكشف عنه حتى الآن مركب واحدة وضعت فى حفرة مديدة فى صخرة الهضبة يبلغ طولها ٣١,١٥ متراً ، وعرضها ٢,٦٠ من المتر ، وعمقها الدى طرفيها ٣,٥٠ متر . ولم توضع هذه المركب فى مكانها ذاك فى هيئتها الكاملة ، وإنما تفككت أجزاؤها التى زادت عن ٦٠٠ قطعة ، ثم رتبت هذه ترتيباً دقيقاً قصد منه أن يوضع كل جزء منها ملاصقاً لما يتصل به من بقية الأجزاء فى بناء المركب ، وتكدست هذه فوق بعضها بحيث ملأت فراغ الحفرة طولا وعرضاً وعمقاً ، وذلك لأسباب دينية نتعرض لها بعد قليل . أما المركب الأخرى — وهى إلى الغرب من السابقة — فلا تزال مخبوءة فى حفرتها التى آوتها منذ ما يقرب من خمسة آلاف عام تترقب دورها لتخرج إلى نور العلم ، وإلى حيث يتعهدها الدارسون من علماء مصلحة الآثار بالفحص والترميم . والحق أن ما نتجه إليه من ترجيح وجود هذه المركب الثانية فى حفرتها يعتمد على أن جميع المظاهر المعمارية التى تحيط بها تطابق تلك التى أحاطت بالمركب التى تمّ الكشف عنها.

وقد صاحب هذا الكشف منذ أول الأمر إطلاق اسم « مركب الشمس » عليها دون أن يكون لمصلحة الآثار أى اتصال بهذه التسمية التى رددتها الصحف وأحاديث الإذاعة والتلفزيون ، ولا تزال ترددها حتى الآن . وإنى أذكر عن يقين أن السيد المدير العام للمصلحة فى ذلك الحين أصرّ على ألا تنعت هذه المركب

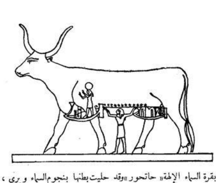
---

(١) الشكل الذى ورد فى متون الأهرام لمركب الشمس وهو يبرز بوضوح الشكل التقليدى له والرموز المختلفة المقامة فى وسطه .

باسم معين مرجئاً تسميتها إلى ما سوف تنتهى إليه الأبحاث العلمية بشأنها . على أنه مما يؤسف له حقاً، أن الأبحاث العلمية التى تمت فى هذا الكشف لا تزال مجهولة فى محيط العلماء ، فلم يظهر للمصلحة تقرير علمى واحد عن دقائق هذا الكشف . وجرياً على العرف العلمى فى الاحتفاظ بأولوية النشر لمكتشف الأثر ، أكتفى فيما يلى بعرض هذا الكشف من ناحيته العامة دون دقائقه التفصيلية ، شارحاً العقائد الدينية والجنازية التى دفعت بالمصرى إلى تزويد المقابر الملكية بالمراكب الضخمة، ومبدياً الرأى فيما إذا كانت المراكب المكتشفة هى مركب للشمس حقيقة أم لا .

* * *

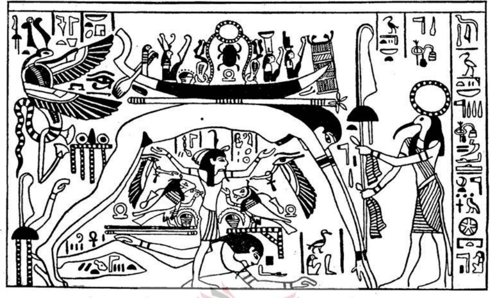
والحديث عن العقائد المصرية القديمة حديث عسير ، لأنه يبحث فى عقائد نشأت وتطورت فى ظل بيئة وحياة وعصور موغلة فى القدم . ولقد تمكَّن أصحاب هذه العقائد فى فترات تاريخهم الطويل من أن يحققوا للبشرية أهدافاً حضارية جليلة متسامية ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يتخلصوا من قيود معينة لازمت عقائدهم . فالديانة المصرية تتكون فى مجموعها من عناصر مختلفة ظهرت فى عصور طويلة متتالية ، وفى أماكن متعددة من مصر ولقد دفعتها إلى الظهور أحاسيس بشرية مختلفة ، كان منها ما يتعلق بشعور الخوف من المجهول ، كما كان منها ما يتعلق بشعور الرضى والمحبة نحو ما هو نافع . وأخذت هذه العناصر الدينية المختلفة تتجمع على مر العصور فى بوتقة واحدة ، ولكنها لم تُصهر صهراً جيداً بحيث تمتزج مزجاً كاملا ، وإنما ظلت عملية الصهر ضعيفة ، وظل كل عنصر فيها قائماً بنفسه ومختلطاً اختلاطاً سطحياً بالعنصر الآخر . وإن كنا على الرغم من ذلك لا نملك إلا أن نعجب بالمهارة الفائقة التى تمكن بها المصرى من أن يوفق بين القديم وبين الحديث من معتقداته ، بحيث لم ينس مطلقاً المعتقدات التى عرفها مجتمعه القديم فى عصوره البدائية ، فأبقى عليها



بقرة السماء الإلهة « حاتحور » وقد حليت بطنها بنجوم السماء ويرى ، الإله « شو » (رب الفضاء) على هيئة آدمية يقف تحتها ويرفعها بذراعيه ، كما نرى مركبى الشمس ، وتتميز مركب النهار بإله يقف فى وسطها محلياً رأسه بقرص الشمس .

بل اختصَّها بقدسية دائمة . ولعل من الأسباب الأولى التى دفعت بالمصرى إلى الاستمساك بالقديم وعدم التفريط فيه ، طبيعته الهادئة وحياته الرتيبة فى بيئته الخصبة ، ثم اختراعه الكتابة فى بداية عصوره التاريخية ، مما مكَّنه من أن يدوّن معتقداته ، ويحفظها على مر القرون ويكفل لها القدسية كلما تقادم عليها الزمن ، جنباً إلى جنب مع ما كان يضيفه إليها فى كل عصر من عناصر جديدة ومعتقدات أخرى . ولنضربْ لذلك مثلا ، وما دمنا نتحدث عن الشمس، ومراكب الشمس، والسماء التى تسطع الشمس فيها وتجرى فيها المراكب ، فليكن ذلك مثلنا :

ليس من شكٍّ فى أن المصرى الأول الذى سكن الوادى فى عصوره البدائية كان يتطلع إلى مظاهر الطبيعة التى تحيط به ، ويحسُّ ويشعر بالقوى الكامنة فيها ، وبما لها من تأثير فى حياته ، وما من شكٍّ أيضاً فى أنه لم يستطع بعقله البدائى أن يتعرف على كنهها ، أو يتحرى أصولها ، وإنما كون فى مخيلته صوراً لها وأضفى على كل منها اسماً معيناً ، ثم أخذ يعبدها ، ويجعل منها آلهته الكبرى . . . لقد تصور المصرى الأول السماء فى هيئة بقرة ، ولسنا على بيِّنة من الدوافع التى جعلته يتصورها كذلك ، بل لانكاد نعتقد أنه فكر فى تحقيق المشابهة



الإلهة « نوت » ربة السماء على هيئة امرأة تنحنى وترتكز فوق يديها وقدميها على الإله « جب » إله الأرض ونراه راقداً فوق ظهره . وبينهما وقف « شو » إله الفضاء رافعاً « نوت » بذراعيه . ونرى مركب الشمس بشكلها التقليدى تسير فوق صفحة السماء (نوت) .

بين السماء والبقرة تحقيقاً منطقياً ، بمعنى أنه لم يسائل نفسه إذا كانت السماء تشبه بطن البقرة ، فأين إذن الشعر الذى يكسوها ؟ وأين الثدى ؟ وأين مواضع سيقانها الأربع ؟ . ولكن لم هذا التساؤل ، ما دامت المشابهة قد أعجبته وما دامت البقرة لديه من أجمل الحيوانات التى ألفها ؟ وغدا التشبيه مألوفاً ، ورسخت عناصره فى لغة المصريين ، ومن ثمّ تلقّاه الفنّ ، وأصبح الفنان لا يرسم السماء إلا ويتخيلها بقرة جميلة دون أن يفكر فى حقيقة هذا الفضاء اللانهائى الذى يبدو للناظر كقبّة عظيمة .

ولقد حدث بعد ذلك أن تخيل المصرى السماء على هيئة امرأة قد انحنت فوق الأرض معتمدة على ذراعيها وساقيها ، ولكنه لم ينس التشبيه الأول ، فلجأ فى كثير من الأحيان إلى تصوير رأسها على هيئة رأس البقرة ، أو على الأقل تزيين رأسها بقرنى البقرة . ولم يكن ذلك ليمنع المصرى من أن يتخيل السماء على أشكال أخرى ؛ فقد تصورها مسطحاً يقوم على جبال أربعة ، يقع كلٌّ منها فى ركن من أركان العالم الأربعة ، وتصورها كذلك محمولة فوق أعمدة أربعة ، ولكنه مع هذا التخيل أو ذاك لم يكن يتناسى أفكاره أو تخيلاته الأخرى القديمة ، وإنما يجعلها جميعاً فى مخيلته جنباً إلى جنب .

أما الأرض فقد تخيلها على هيئة إله آدمى الشكل قد استلقى على ظهره ، ونبتت المزروعات من فوقه ، وانقسمت الأرض فى عقيدة المصرى إلى قسمين : أحدهما جدب ، وقد عرّفه باسم « الأرض الحمراء » يسكنها البرابرة المتوحشون الذين يعيشون على الأمطار ، أما الثانى فهو « الأرض السوداء » أى مصر نفسها ؛ ولم يتصور المصرى الأول أن هناك أرضاً سوداء غير وطنه حيث النيل الفياض الذى ينبع من فتحتين مندسّتين بين صخور الشلال الأول ، ومنهما تجرى المياه شمالاً إلى

مصر وجنوباً إلى السودان . أما الفضاء بين السماء والأرض فقد تخيله على هيئة إله يقف فوق الأرض ، ويرفع ذراعيه ليسند بهما بطن إلهة السماء .

وكان النيل من أهم مظاهر الطبيعة التى أثَّرت على المصرى الأول ؛ فهو واهب الحياة لمصر ، يأتى بفيضانه كل عام ، فيغمر الأرض ويكسوها بغرين يجعل النبات يزدهر ، ويأتى بحصيلة وافرة . لقد كان همُّ المصرى أن يترقب النيل حين يأتى من الجنوب ، ومن أجل ذلك عرف الجنوب قبل أن يعرف الشمال ، بل وقبل أن يعرف الشرق من حيث تشرق الشمس . ودلَّ على الجنوب فى لغته بلفظ يعنى « الوجه » ، فى حين دلَّ على الشمال بلفظ يعنى « مؤخرة الرأس » ، وعلى هذا الوضع كان الغرب بالنسبة إليه هو اليمين ، والشرق هو اليسار . ومن الطريف أن نذكر أن كلمة « غرب » فى اللغة المصرية كانت تنطق « يمن » ؛ ويعتقد علماء اللغة أن كلمة « يمين » الساميَّة قد اشتقَّت منها ، أو اشتقَّت معها من أصل واحد .

وكانت الشمس أهم ما استرعى نظر المصرى فى السماء ، فجعل منها إلهاً قويّاً عظيم الشأن سمَّاه « رع » ، ولعب خيال المصرى دوراً كبيراً فى تصوير هذا الإله بأشكال مختلفة ، فصوَّره حيناً على هيئة الجُعل « جعران » وهو فى هذه الحاله عبارة عن « جُعَل » عظيم يدفع قرص الشمس أمامه فوق صفحة السماء ، ولعله استمد هذا التصور مما كان يلحظه يوميّاً فى بيئته ؛ إذ يرى « الجعل » يخرج من جحره مع أول شعاع ترسله الشمس إلى الأرض ، يدفع أمامه كرة من روث الحيوان تحوى البيض ، فيعرِّضه للشمس حتى يفقس . وتصوَّر الشمس كذلك وليدة إلهة السماء ، وعلى هيئة عجل ذهبىّ تلده أمه بقرة السماء فى الصباح ، وينمو أثناء النهار حتى يغدو ثوراً يلقح أمه البقرة لتلد فى اليوم التالى شمساً جديدة . . . وحين جعل المصرى السماء فى حسبانه على هيئة امرأة ، نجد حديثه يدور حول طفلها الشمس الذى تلده فى الصباح ، وينمو أثناء النهار ، ويصير كهلا فى المساء فتلتهمه أمه ويختفى فى دنيا الغرب ، ولكنه لا يلبث أن يولد منها فى اليوم التالى .

هذه صورة مبسطة لما كانت تتضمنه العقائد المصرية من تصورات مختلفة عن الآلهة الكبرى . وقد تعددت آلهة المصريين ، وعلى الرغم من تعددها نشأت دياناتهم سهلة فى أصولها الأولى ، وكانت طقوسها بسيطة غير معقدة ، على أنه يبدو أن الكهنة لم يقنعوا بهذه السهولة أو البساطة . ولا غرابة فى ذلك فهم قد أخذوا على عاتقهم خدمة الآلهة ؛ فتمتعوا عن طريقها بين الناس بمركز سام درَّ عليهم الخيرات ، وجعلهم يعيشون فى بحبوحة ، حرصوا على الإبقاء عليها بشتى السبل ، وكان أقرب هذه السبل أنهم نسجوا الأساطير المختلفة عن آلهتهم وطبيعتها وقوَّتها وتأثيرها على الناس ، وجعلوا من أنفسهم الوسطاء بينها وبين أفراد الشعب .

* * *

وننتقل بعد ذلك إلى ناحية أخرى ، وهى عقيدة المصرىّ فى دنيا ما بعد الموت ، وليس من الإسراف فى شىء أن يعتبر الشعب المصرى هو الشعب القديم الوحيد الذى لعبت بفكره مسألة الحياة بعد الموت دوراً كبيراً ، بحيث أثرت على كل المظاهر الحضارية فيه . ومن المحتمل أن هذه الفكرة نشأت وتطورت إلى ما نعرفه عنها ، وإلى ما ملأ على المصرى كل تفكيره ، فى بداية أمرها ، متأثرة ببعض العوامل الطبيعية التى تميزت بها البيئة المصرية ، وأعنى بذلك جفاف التربة الصحراوية من ناحية ، وانعدام الأمطار الموسمية التى تغير من جفاف هذه التربة من ناحية أخرى . وليس من شك فى أن المصرى الأول كان يعتريه الدهش إذا ما قصد مدافن قومه فى بطن الصحراء ، ليوسد ميتاً جديداً من أهله ، فيجد جثث آبائه وأجداده على حال من الحفظ تدعوه إلى التفكير بطريقته البدائية فى أن الموت ليس إلا صورة من صور الحياة يفقد الإنسان فيها مقومات الحركة

وحدها . واسترسل المصرى بعد ذلك فى خياله ، وقد ألمعنا إلى مدى هذا الخيال وتأثيره فى تصوراته عن الآلهة ، فتصور الموت يصيب الجسم الخارجى وحده ، فى حين تتبقى عناصر أخرى يحويها الجسم نفسه — على حياة وسعادة فى دنيا ما بعد الموت . فلم يكن الجسم الخارجى لديه إذن إلا بمثابة صندوق يغلف العناصر الأخرى ، فإذا مالحقه الموت بقيت هذه العناصر فى حياة أبدية .

اعتقد المصرى أن العناصر التى يحويها جسمه هى :

أولا : قوة حيوية أو عنصر الحياة ، وصوّروه على شكل طائر ، ثم جعلوا له رأس إنسان ابتداء من عصر الدولة الحديثة ، وأطلقوا عليه اسم « با » واعتدنا التعبير عنه « بالروح » ، ولو أن هذه الترجمة غير دقيقة ؛ وذلك لأن المصرى اعتقد أن « البا » تخلق بديلا عن القوة الحيوية بعد الموت مباشرة . وهناك نصوص دينية ومتون سحرية يرتلها الكهنة ليكفلوا للإنسان أن يصبح له « با » عند موته . (راجع ص ١٠٩ من كتاب Hermann Junker "Pyramidenzeit.")

ثانياً : أما العنصر الثانى للإنسان فهو « الكا » ، وهو ذلك الجسم المعنوى الذى يسكن جسمه المادى ، ويشبهه فى كل شىء ، يخلقهما الإله « خنوم » من الطينة نفسها ، وعلى الصورة نفسها بأمر من الإله « رع » . وما دام « الكا » فى الجسم فالإنسان حى يرزق ، ولا تحدث الوفاة إلا إذا هجرت « الكا » الجسم ، وإن ذكر المصريون من ناحية أخرى أن « الكا » لا تهجر الجسم إلا بعد موته . ونحن نترجم عادة هذا العنصر « بالقرين » واعتقد المصرى أن هذا « القرين » سيحيا ، ويبقى بعد الموت ، وأنه سيسكن القبر . وليست المقابر الضخمة والنقوش والرسوم البديعة على جدرانها غير وسيلة من الوسائل التى اعتقد المصرى أنها قمينة بابقاء « الكا » بجانب الجسد ، ومن أجل ذلك أيضاً حنط المصرى جثث موتاه ، حتى يحفظ لها صورتها الدنيوية فتتعرف عليها « الكا » وتبقى بجانبها ، ولهذا الغرض نفسه قدّ من الحجر تماثيله الرائعة ، وأقامها فى حجرات مخصصة لها ، لكى تسترشد بها « الكا » ، وتسكنها كبديل عن جسدها الدنيوىّ . وقصارى القول : أن ما تركه المصرى من روائع النحت والنقش ، وكل ما شيده من أهرامات ومقابر كان لخدمة « الكا » قبل كل شىء .

ثالثاً : العنصر الثالث هو « الآخ » وهو عنصر إلهى يقصد المصرى به إظهار شخصية صاحبه ، وهو لا يبقى على الأرض ، بل يذهب إلى السماء ، ويصبح نجماً يزين جسم الإلهة ، ويتلألأ فى الليل .

رابعاً : أما العنصر الرابع والأخير فقد كان القلب ، واعتبره المصرى بمثابة الضمير لدينا ؛ فهو الذى يهدى الإنسان فى حياته الأولى إلى الخير أو الشر ، وهو مركز الأحاسيس البشرية لديه .

لقد خاف المصرى الموت ، وخشى مغبّته ، وحاول جهد استطاعته أن يتغلب عليه ، أو أن يمنع عن نفسه الفناء المطلق على الأقل ، ونظرة نلقيها على المتون التى كتبها ملوك الأسرتين الخامسة والسادسة على جدران حجرات الدفن فى أهراماتهم (وهى ما نسميها بمتون الأهرامات) لتكشف لنا عن شدة تعلق أولئك الملوك بفكرة الحياة الأبدية بعد الموت ، بحيث كانت متونهم تتحاشى ذكر كلمة « الموت » وتتجنبها ، وإذا ما ذكرتها فإنها تذكرها بالنفى .

اعتقد المصرى إذن أن فى الاستطاعة التمتع بحياة بعد الموت ، واعتقد إلى جانب ذلك أن مدى هذا التمتع إنما يرتبط بمقدار ما يتزوّد به فى مقبرته من مقتنيات مادية . فقد اعتاد المصرى منذ فجر تاريخه أن يزوّد موتاه بقدور وصحاف ملئت بالطعام والشراب حتى لا يجوع أحدهم أو يظمأ ، وزوّدهم بالخطاطيف والسهام من الحجر ليصطاد كلٌّ منهم طعامه من حيوانات البر والأسماك التى يعجُّ بها النهر ، وليحمى نفسه من أعدائه . ولم يغفل المصرى أدوات زينته ، فكان يصطحبها معه إلى الدار

الأخرى حتى يحسن تصفيف شعره، ويصبغ ماحول عينيه بالكحل ، كما كان يفعل من قبل فى حياته الدنيا ، وذلك فضلا عن عدد كبير من تماثيل الخدم يمثلون النشاط الذى كانوا يقومون به فى داره من طحن الغلال وتحضير الجعة وعصر العنب وتهيئة الطعام ،ثم زوّد نفسه بأسرّة وكراسى ووسائل مختلفة ؛ وكل هذا وذاك مما نطلق عليه اسم «الأثاث الجنازى» اعتبره المصرى من أهم ما يمكن الاعتماد عليه لتأمين الحياة الأبدية ، بل هو الضمان للتمتع بها ، وكلما ازداد منه كلما زادت رفاهية ، وتنعم فى داره الأخرى .

على أنه يبدو أن الشك أخذ يساور المصرى منذ عصوره المبكرة كذلك ، لأن ما يوضع إلى جانب المتوفى من طعام ، ما كان ليكفيه على الدوام ، ولذلك فقد عمل على أن يقدم القرابين لموتاه فى مناسبات معينة وأعياد مختلفة ، يذهب فيها الأبناء والأقرباء إلى المقبرة ، ويضعون لديها أطايب الطعام والشراب . وقد جرت العادة أن يتقدم الابن الأكبر ، وينادى أباه أن «قم خذ خبزك هذا منى» . وكان المصريون يعرفون هذا القربان بعبارة «الخروج على الصوت» ، معتقدين أن صوت الإنسان الحىّ هو الذى يستدعى «كا» الميت من القبر . وجعلوا القيام بهذا الأمر من واجب الأبناء البررة ، وقد ورد عنه فى متون الأهرام (فقرة ٧٦٠)

«إن الابن يزرع القمح والشعير ليهديهما إلى الأب ، فإذا ما فعل ذلك جلس أبواه إلى مائدة الطعام فى بشر وسعادة ، على نحو ما كانا يفعلان من قبل وهما على قيد الحياة» .

• سادت هذه العقائد فى المجتمع المصرى القديم ، وأخذت عليه كل تفكيره ، وغدا لزاماً على المصرى معها أن يهيئ لنفسه مقبرة مزوّدة بكل ما كان يحتاج إليه ، أو بمعنى أصحّ بكل ما كان يستطيعه فى حياته الأولى . وزيارة للمتحف المصرى وللأثاث الجنازى الذى عثر عليه فى مقبرة الملكة «حوتيب حرس» (أم الملك خوفو) بالذات ، لتدلنا على مدى الكمال الذى وصل إليه المصرى فى تزويد مقبرته بكل مايتصوّره العقل من رغد الحياة لإنسان عاش فى مثل عصرها المبكر .

يتضح مما تقدم إذن أن المصرى القديم قد تخيل الحياة بعد الموت على صور متعددة أهمها : أنه سيحيا فى مقبرته ، وأنه سيحتاج إلى الأدوات والأشياء ، التى استعملها بعينها فى حياته الأولى ، ليستغلها استغلالا مادياً فى حياته الأبدية .

* * *

والآن ما مبلغ حظ الملوك فيما تقدم من معتقدات ؟ ليس من شك فى أن المصرى قدّس ملوكه ، واعتبرهم آلهة يعيشون معه فوق الأرض ، وهم الصلة بينه وبين عالم الآلهة ، لقد لقب ملكه «بالإله الكبير» أو «الإله الطيب» ، وكان فرعون مصر عظيما ، لا سبيل إلى مقارنته بأحد ، وكان حكيما ، وكان خالداً . وما كان ينبغى أن يغير الموت من كيانه ؛ فهو إله على هذه الأرض فى حياته الدنيا ، وسينضم إلى مجموعة الآلهة فى الحياة الأخرى . ولعلنا نرى بوضوح آمال الملك فى دنيا الخلود عندما نقرأ ما ورد عن ذلك فى متون الأهرام ، فمنها نصوص تردّد عند تجهيز طعامه ، وعند خدمته وإطعامه ، ومنها ما يعتبر كرقًى ضد الحيات والعقارب ، وكل ما كان يحدث منه ضرر أو أذى من الأرض التى يدفن بها . وهناك نصوص تظهر لنا مدى الحرص الشديد على مستقبل حياة الملك بعد الموت ، فهى تؤكد له صحبته لإله الشمس فى روحاته وغدواته ، وأنه سيحيا معه حياة تشابه حياة الآلهة العظام . ومثل ذلك الفقرة رقم ١٣١ — ١٣٢ :

«أيها الناس ، إنه (أى الملك المتوفى) لم يعد على الأرض . إنه ذهب إلى السماء ليبقى بجانب إخوته الآلهة ، وفى السماء تقيمه الإلهة نوت (ربة السماء) نجماً لا يفنى . إنها هى التى صنعت حياته ، إنها هى التى ولدته . إنه بعد أن يحمل به فى الليل يولد فى الصباح . إنه ينتسب لأولئك الذين يقفون من وراء «رع» إنه يحررمعه إلى الجانب الشرق من السماء ، إلى المكان الذى تولد فيه الآلهة ، والذى يولد هو فيه معهم ، متجددة قواه متحولا إلى الشباب» .

وفى الفقرة ٩١٤ — ٩١٥ :

« إنه (أى الملك المتوفى) يذهب إلى السماء وقد ملىء بقوى الحياة ليرى أباه رع ، ويتلقى إله السماء القادم الجديد فى عطف ومودة ، ويقول له : إنى أمنحك الحياة ، وأجعلك تتخذ شكل إله ، وأجعل جسدك يضىء كأجساد أهل السماء ، وإنى أدعك تجلس إلى أحد مجاذيف سفينتى » .

وخرج المصريون بتصوّر آخر عن حياة ما بعد الموت ، وهو تصور يربط بين هذه الحياة وبين مصير الإله أزوريس الذى أصبح بعد موته متربعاً على عرش الدنيا الثانية يحكم أهلها من الموتى . ولم يكن لهذه العقيدة شأن واضح فى بداية أمرها ، إذ لم يعثر فى مقابر الأسرات الأولى على ما يشير إلى انتشارها بين المصريين. ونكاد نعتقد أنها أخذت تلعب دوراً ملحوظاً فى الأسرة الخامسة ، ولم تلبث أن انتشرت ، وأخذت تهيمن على العقائد المصرية فى الأسرة السادسة . ولقد ترتب على انتشارها أن أخذت متون الأهرام بنظامين لاهوتيين ، كان للملك فى كل منهما مكانته الرئيسية ، فتارة نراه فى صحبة إله الشمس رع ، وتارة أخرى نراه حاكماً على الموتى فى مكان أزوريس . وقد يرى بعضنا تضارباً واضحاً بين هاتين العقيدتين ، أما المصرى القديم فما تعود — كما ذكرنا — أن يناقش عناصر معتقداته ، وإنما حاول الأخذ بها جميعاً والتوفيق بينها جميعاً ؛ فالملك الذى أكدت العقائد حيناً أنه سيحيا مع إله الشمس ، نره فى موضع آخر قد أصبح ملكاً للموتى ، وفى الوقت نفسه يذهب الاعتقاد إلى أنه سيعيش فى مقبرته ، وأنه لابد محتاج إلى كل ما استعمله كملك فى دنياه الأولى ، فنجد لذلك أن جثته المحنطة ترقد فى تابوتها الحجرى الضخم ، ومن حولها تكدست عدّة مقتنيات تمثل أثاثاً كاملا لقصر يعيش فيه ملك ، فهل معنى ذلك أن المصرى رأى فى مقبرته « الدنيا الثانية » ؟ إنى أكاد اعتقد بأن المصرى القديم قد اعتبر مقبرته بمثابة الدنيا الثانية فعلا طوال العصور الأولى من تاريخه ، وأحدد هذه العصور بأنها من أوائل التاريخ حتى أوائل عصر الأسرة الخامسة . ودليلى على ذلك أن المصرى حرص طوال هذه الفترة على أن يكدس فى حجرات الدفن ، فضلا عن أثاثه الجنازى ، ألواناً من الأطعمة المختلفة مما يحفظ عليه حياته بعد الموت ، فنجد فى مقبرة « حماكا » من الأسرة الأولى أطباقاً من الفخار ، يحوى كل منها نوعاً من أنواع الطعام ، كما عثر فى هرم « زوسر » المدرّج على آلاف من الأوانى الحجرية الكبيرة حوت ألذّ الأطعمة وأشهاها . فإذا كان الأمر كذلك فلا بد أن عقيدة المصرى الخاصة بدنيا «أزوريس» وحقولها التى يعيش فيها الموتى ، ما ظهرت إلا بظهور العقيدة الأوزيرية فى أواخر الدولة القديمة .

لقد كانت عقيدة هيليوبوليس تتعلق بشمس النهار ؛ بالإله الذى يشرق فى الصباح ، ويسير على صفحة السماء نهاراً ، ويغرب بين التلال فى الغرب ، ثم وجدت العقيدة الأخرى ، عقيدة أوزوريس فى أبيدوس ، وقد تصورت عالماً آخر سفليًّا ، اعتبرته صورة مطابقة لعالمها الأرضى ، فيه سماء، وفيه أرض، وفيه نيل . وإذا كان الأمر كذلك ، ولكى تكتمل الصورة بإدماج « رع » صاحب السطوة والجاه فى « أزوريس » ، قالوا : إن الشمس عند غروبها تعبر سماء العالم السفلى فى رحلة تتجه فيها من الغرب إلى الشرق .

وتحدثت نصوص مختلفة عن هذه الرحلة فى إسهاب يمكن إيجازه على النحو التالى :

« تصل الشمس فى السماء إلى الغرب ، فترحب بها آلهته عند سلسلة الجبال التى تصورها المصرى حدوداً تفصل عالمه عن العالم السفلى ، وعندئذ تترك الشمس قارب النهار لتستقلّ قارب الليل وقد خيم الظلام ، فتبدأ رحلة الليل فى العالم السفلى، وهناك يضىء « رع » للإله الكبير « أزوريس » الذى يحكم العالم المظلم ، كما يضىء للموتى المساكين الذين يعيشون فى كهوفهم والذين يحيونه بقلوب تملؤها السعادة رافعين أيديهم مبتهلين باسمه شاكين له كل أحوالهم . فتتفتح عيونهم عند

رؤيتهم له ، كما تنبض قلوبهم فرحاً عند أول نظرة يلقونها عليه . أما هو فيستمع إلى رغباتهم ويخفف من آلامهم ، ويقلل من عذابهم ، ويملأ نفوسهم بنسيم الحياة . وعندما يترك الإله العالم السفلى في الصباح ، يغتسل في بحيرة « ايارو » حتى يزيل عن نفسه ذلك اللون القاتم الذى اكتسبه أثناء الليل ، ويتقدم متحلياً بملابسه الحمراء إلى باب السماء فى الشرق ، فيهب الكائنات الحية جميعاً السعادة والحياة » .

* * *

والآن نصل إلى صلب المقال ، وهو التساؤل عن فكرة مراكب الشمس ، وهل كانت المركب التى كشف عنها عام ١٩٥٤ إلى الجنوب من هرم خوفو احدى مراكب الشمس فعلا ؟ .

لقد قدّمنا كيف لعب النيل دوراً مهمّاً فى عقائد المصريين ، ولعله من نافلة القول أن نزيد أنه كان بمثابة الشريان الرئيسى الذى ربط بين أجزاء الوادى فى جنوبه وشماله ، وأن المصرى منذ عصور استقراره قد تعلم كيف يتنقل على سطح النهر بقوارب خفيفة صنعها من سيقان البردى ، ولم يكن يفضل سبلا أخرى لمواصلاته على سبيل النيل ، ولذلك عبر عن أسفاره بطريق البر ، بالألفاظ التى عبر بها نفسها عن سفره بطريق النيل . فهو يقول مثلا عن اتجاهه إلى الجنوب : « لقد أبحرت ضد التيار » سواء فى ذلك انتقاله بالبر أو بالنيل ، أو بالعكس . ولقد وصلت إلينا رسوم عدة ، ونماذج *مختلفة للقوارب التى استعملها المصرى فى عصوره الضاربة* فى القدم ، والتى سبقت عصره التاريخى بآلاف من السنين . وعلى نحو ما جرت تنقلات المصرى فوق سطح النيل بالقوارب ؛ نجده وقد تخيل أن الأجرام السماوية بما تمثل لديه من آلهة كبرى مثل الشمس والقمر والنجوم — كانت تجرى فوق صفحة السماء على متن مراكب كبيرة [1] وأن السماء ليست غير بحر خضمّ . وطبعاً لم يتعارض هذا مع التصور القديم الذى يجعل السماء على هيئة بطن البقرة ، أو بطن الإلهة الآدمية الشكل « نوت » .

اعتقد المصريون أن الإله « رع » يستقلُّ مركبه الكبرى ، ويعبر بها السماء من الشرق إلى الغرب ، وورد ذكر هذا القارب فى أكثر من موضع فى متون الأهرام ، إلا أن هناك أيضاً فى مواضع أخرى من المتون نفسها ذكر مركبين للشمس احداهما لرحلة النهار والأخرى لرحلة المساء ، وإنى لأعتقد — فى ضوء ما سُقته من قبل أن ذكر هاتين المركبين فى المتون كان نتيجة لظهور عقيدة أزوريس التى أضافت إلى أعمال رع أنه ينفذ إلى عالم الموتى لينير لهم دنياهم ، ويجلب إليهم السعادة .

وأعود فأكرر أن الشمس كانت بالنسبة إلى المصرى القديم الذى عاش فى النصف الأول من الدولة القديمة لا تنتقل فى السماء إلا من الشرق إلى الغرب ، ثم أخذ المصرى بعد ذلك وابتداء من أواخر الأسرة الخامسة ، يقول بفكرة تجول الشمس فى العالم السفلى وانتقالها فيه من الغرب إلى الشرق ، وأصبح لها حينئذ مركبان ،

---

(١) كثيراً ما صور المصريون آلهتهم تستعمل القوارب ، وكان قدس الأقداس فى كل معبد يحوى منصة من الحجر يقام عليها القارب المقدس وفيه الناووس الذى يحفظ به تمثال الإله . وفى معبد دندره منظر شهير لصفحة السماء تعبرها الآلهة المختلفة فى قوارب متشابهة . ومن الغريب أن بقيت هذه الفكرة القديمة التى تجعل من القوارب الأدوات الوحيدة لتنقلات الآلهة ، وتجعل من القارب فى قدس الأقداس مقراً يضم تمثال الإله ، من الغريب أن بقيت هذه الفكرة ممثلة حتى اليوم فيما يجرى بمولد سيدى أبى الحجاج بالأقصر ، حيث يحمل « القارب » فوق عربة ويكون جانباً رئيسياً من مراسم الاحتفال . ويشارك سيدى عبد الرحيم القناوى « أبا الحجاج » فى هذه الظاهرة ، فله هو الآخر قارب يسير به مريدوه فى شوارع المدينة أثناء الاحتفال بمولده . وظاهرة أخرى غريبة وهى تزيين قباب بعض المشايخ المحليين فى أيام موالدهم بقوارب زاهية اللون تصنع من الورق الملون وتتدلى من سقف مزاراتهم . ويحتمل أن يكون للسفينة التى تعلو قمة مئذنة جامع سيدى الامام الشافعى ، ولسفينة أخرى ؛ كانت تعلو مئذنة جامع ابن طولون ، شىء من الصلة بعقائد مصرية قديمة .



نموذج لمركب الشمس من عصر الدولة الوسطى (القرن العشرون قبل الميلاد)، ونرى فيه بوضوح الشكل التقليدى لهذه المركب والرموز المختلفة المقامة على قواعد فى وسطها

الأولى للنهار، وقد أطلقوا عليها اسم «معندجت» والثانية لليل وأطلقوا عليها اسم «مسكتت» وكان لمركب الشمس طراز خاص ورموز معينة، لم تختلف إطلاقاً ولم تتطور طوال العصور المصرية، فالمركب الشمسى كما صُوِّر فى متون الأهرام، وكما بدأت فى النماذج الصغيرة المجسمة، وفى نموذج آخر ضخم يرجع إلى عصر الأسرة الخامسة، بناه الملك «نى أوسر رع» أحد ملوك هذه الأسرة إلى الجنوب من معبد الشمس فى «أبو صير»، هذه الصور والنماذج كلها تثبت أن مراكب الشمس عبارة عن قارب طويل مقدمته عالية تنتهى بمنصَّة تكاد تكون مربعة، تتدلى منها ستارة عريضة تكاد تلمس سطح الماء، ومن المحتمل أن هذه الستارة كانت تجدل من السَّمار، أو من خيوط مدلاَّة نظمت فيها خرزات طويلة. أما مؤخرة القارب فهى عبارة عن بروز ينحنى أولاً إلى الداخل ثم لا يلبث أن يمتد فى استقامة إلى الخارج. ويقوم فى وسط القارب قوائم عليها رموز معينة وترمز إلى نواح دينية معقدة، توارثها المصريون عن عصورهم الموغلة فى القدم.

فهل تنطبق هذه الصفات على المركب الخشبية التى عثر عليها فى جنوبى هرم خوفو؟ إن هذه المركب الضخمة تنتهى عند كل طرف من طرفيها ببروز شُكِّل على هيئة مجموعة من سيقان البَرْدِىّ ضمت أطرافها العليا، وتنتهى بزهرة البردى. ويبدو واضحاً أن الجزء الذى يكون المقدمة مقوَّس بحيث يتجه طرفه الذى على هيئة زهرة البردى نحو الداخل، أما الجزء الذى يكوِّن المؤخرة فهو فى تقوسه يتجه إلى الداخل فى حين تصبح نهايته التى على هيئة زهرة البردى متجهة إلى أعلى. يسهل تحقيق هذا افتراض وجود الطرفين كلٌّ منهما فى مكانه الأصلى من المركب، على حين فككت الأجزاء الأخرى كما أسلفت القول إلى مئات من القطع رتب بعضها فوق بعض، وامتلأ بها فراغ الحفرة المستطيلة.

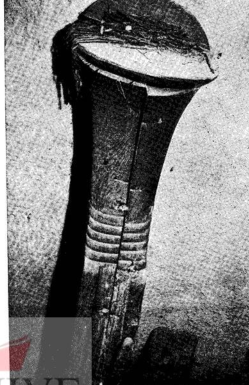
الصورة إلى أسفل تمثل مركب خوفو وقد ظهرت أجزاؤها مرتبة ترتيباً دقيقاً فى مكانها المحفور فى الصخر. وفى أقصى الصورة نرى الجانب الشرقى من المركب، ويلاحظ المجذاف الكبير الذى استعمل كدفة موضوعاً فوق السطح.



يخالف ما جرت عليه مراكب الشمس كما مثلتها الصور والنماذج ، فقد كانت تزوّد بالدفة وحدها دون المجاذيف على أساس أن الطقس الدينيّ يحتم سحبها بقوارب عدة تسيرها المجاذيف . من هذا كله نكاد نجزم بأن المركب التى أسلفنا ذكرها لم تكن مركباً شمسياً بل كانت مركباً يستعملها الملك ضمن ما يستعمله من مراكب . . . !

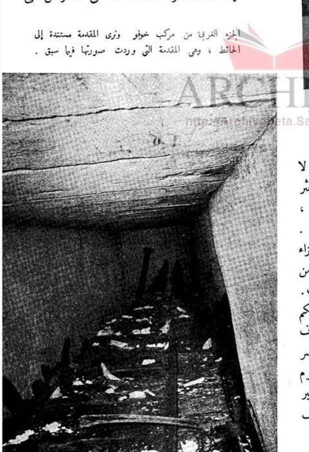
ولعل مما يؤيد هذا الاعتقاد أن متون الأهرام حينما تتحدث عن صعود الملك إلى السماء ليلحق بالإله « رع » ، إنما تذكر أن الإله يفسح للملك مكاناً فى مركبه ليجلس فيه مع الآلهة الأخرى ، دون أن تذكر أنه ، أى الملك ، كان يبحر فى ركاب رع بمركب شمسية يختص بها وحده .

إذا كان الأمر كذلك ، فما هى الأغراض التى



الجزء المكون المقدمة وقد شكل على هيئة سيقان البردى مضمومة إلى بعضها وتنتهى عند قمتها بزهرة البردى التقليدية .

الجزء الغربى من مركب خوفو ونرى المقدمة مستندة إلى الحائط ، وهى المقدمة التى وردت صورتها فيما سبق .



إلا أن من الواضح أيضاً أن هذه الأجزاء المفككة لا تمتُّ بأية صلة إلى محتويات القارب الشمسى ، فلم يعثر بينها على رمز واحد من الرموز التى أسلفنا ذكرها ، والتى قلنا إنها تقوم على قوائم خشبية وسط القارب . إن أجزاء المركب الخشبية للملك خوفو تثبت أنها أجزاء من مركب طويلة (يغلب على الظن أنها تقرب من الأربعين متراً فى الطول) تقوم على سطحها عدة قمرات . أو حجرات لكل منها باب يتكون من ضلفتين يحكم غلقهما بمزلاج خشبى يتحرك فى قناة من عدة أنصاف دوائر من معدن النحاس . وعثر كذلك على أحد عشر مجذافاً كان أحدها ، وهو أكبرها حجماً وطولاً يقوم مقام الدفة ، فى حين تستخدم العشرة الباقية فى تسيير المركب على وجه الماء . ووجود هذا العدد من المجاذيف

استعمل فيها ملوك الأسرة الرابعة مراكبهم المختلفة التى عثر على خمس منها للملك خوفو ، وخمس أخرى للملك خفرع ؟ حقيقة إننا لم نعثر بعد على أية مركب للملك « سنفرو » والد « خوفو » وأول ملوك الأسرة الرابعة ، وإن كان هذا لا يعنى أنه لم يتزود بها ، ولعلها لا تزال مطمورة فى الرمال بالقرب من أحد هرميه فى منطقة دهشور ، وهذا الأمر نفسه يقال عن الملك « من كاو رع » صاحب الهرم الثالث بمنطقة الجيزة ، الذى لم يعثر حتى الآن على مراكبه ، ولعلها هى الأخرى تنتظر من يكشف عنها القناع . أما الملك « ددف رع » ابن الملك « خوفو » الذى خلفه على العرش فترة قصيرة ، وصاحب الهرم المهدم فى أبى رواش فقد عثر على مركب واحدة له هناك ، وربما كانت بقية مراكبه مطمورة فى الأرض تنتظر الكشف عنها . أما الملكة « خنت كاوس » آخر ملكات الأسرة الرابعة ، فما من شك فى أنها لم تنقر لنفسها فى الصخر غير مركب واحدة ، وأنه ليس ثمة أمل فى العثور على غيرها ، لا سيما أن جامعة القاهرة التى قامت بالكشف عن مسطبتها التى فى منطقة الهرم قد تكفلت بالتنقيب حول المقبرة فى جهاتها الأربع .

أوضحت فيما سبق أن الملك ، وبخاصة فى عصر الأسرة الرابعة ، لم يكن فى حاجة إلى تزويد نفسه بمركب يلحق بها ركب الإله رع فى رحلة اليومية من الشرق إلى الغرب ، وبالتالى بمركب أخرى للرحلة الليلية من الغرب إلى الشرق ، ومن أجل ذلك رفضت فكرة إطلاق اسم « مراكب الشمس » على تلك المراكب الخمس التى عثرنا عليها فى مواضعها المنقورة فى الصخر لكل من خوفو وخفرع . ومما يثبت نظريتى هذه أن المراكب الخمس لكل من الملكين السالفى الذكر تختلف كل منها فى تصميمها وشكلها عن الأخرى (١) وأن هذا الاختلاف يجعل

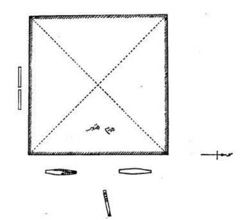


الأستاذ أحمد يوسف رئيس قسم الترميم بمصلحة الآثار يقوم بعمله الدقيق فى ترميم أجزاء مركب خوفو . والصورة تبين ضلفة باب من أبواب القمرات التى كانت مقامة فوق سطح المركب ، ويظهر جلياً المزلاج الخشبى الذى يتحرك فى قناة من أنصاف الدوائر المصنوعة من معدن النحاس .

لكل منها هدفاً معيناً يختلف عن هدف الأخرى ، فى حين أنها لو وضعت لتكون كلها مراكب شمسية لما كان هناك ما يدعو إلى الاختلاف بين أشكالها أولا ، ولصنعت كلها على المثال الذى وصفناه للمركب الشمسية ، سواء أكان لرحلة النهار أم لرحلة الليل ، وهو مثال لم تختلف عناصره على الاطلاق طوال العصور الفرعونية.

وسأحاول على الصفحات التالية أن أوضح الأغراض التى زودت المقبرة الملكية من أجلها بهذه المراكب الخمس :

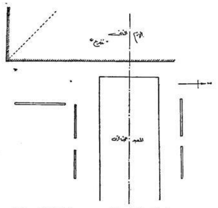
(١) Selim Hassan, "Exeavation at Giza" Vol. VI Part I Pages 40,56



رسم هندسى يمثل الهرم الأكبر للملك خوفو ومكان المراكب الخمس بالنسبة إليه، ونرى ثلاثاً منها إلى الشرق من الهرم وهى التى عثر عليها منذ ربع قرن تقريباً ، ونرى مكان المركبتين المكتشفتين حديثاً إلى الجنوب منه .

لقد أسلفت فيما تقدم أن الملوك الفراعنة كانوا يعتبرون أحياء فى مقابرهم بعد الموت ، وأنهم سوف يحيون حياة أبدية تستلزم تزويد مقابرهم بكل ما استعملوه فى حياتهم الأولى من أشياء مختلفة، وإن وضع المراكب الخمس فى حدود المقبرة لدليل واضح على أنها كانت تستعمل فى الحياة الدنيا فى أمر من الأمور لا صلة له على الإطلاق بطقوس الآلهة أو عالمها . ونعود فنكرر أن نظرة واحدة إلى المقتنيات التى ضمتها مقبرة الملكة « حوتب حرس » لتدلنا على أن كل ما زوّدت به الملكة مقبرتها كان فى الواقع مما استعملته فى حياتها الأولى .

على هذا الأساس أودّ أن أوضح أمراً يمسّ تطور شئون الحكم فى مصر الفرعونية وشرعية حق الملك فى تولى العرش ، وتوضيح هذا الأمر يتطلب العودة بالقارئ إلى ماض بعيد سحيق فى عصور فجر التاريخ المصرى ، حينما كانت الدلتا مهداً لحضارة متقدمة بزّت بها إقليم الصعيد ، وقامت فيها مراكز سياسية قوية تمكنت بعد حين من أن تجمع كلمتها ، وأن تبسط نفوذها وسيطرتها على الصعيد ، وأن تحقق بذلك الاتحاد الأول الذى نعتقد أنه حدث حوالى عام ٤٢٤٠ ق.م. وكانت عاصمته هيليوبوليس . وقد مرت السنون بعد ذلك ، وتوالت الأحداث ، وأصاب الضعف والاضمحلال أسرة الدلتا الحاكمة ، وهبت ثورة فى الصعيد تزعّمها رجال محاربون من مدينة « ثينة » التى على مقربة من البلينا الحالية ، وبعد حين نجح « مينا » مؤسس الأسرة الأولى فى إدالة الأمر من يد أهل الشمال إلى أهل الصعيد ، بعد أن توجه إليهم وحاربهم ، ونجح فى تحطيم مراكزهم الرئيسية ، وانتهى الأمر بأن وحّد بين الشمال والجنوب ، وكوّن دولة متحدة جعل عاصمتها « منف » التى شيدها عند أول نقطة يلتقى النيل فيها بمنطقة الدلتا . ومنذ ذلك أصبحت ذكريات المعارك ، أو قل مراحل المعارك التى خاضها « مينا » ليصبح ملكاً على الشماليين فضلا عن الجنوبيين ، أشبه بمراسيم ضرورية ذات صبغة دينية ، ينبغى على كل فرعون لمصر من خلفائه أن يؤدّيها أداء رمزيّاً ، حتى تكتمل شرعية تولية ملك مصر المتحد . ومن المحتمل أنه



رسم هندسى يمثل الهرم الثانى للملك خفرع ومكان المراكب الخمس بالنسبة إليه . وكما يتضح من هذا الرسم نجدها كلها إلى الشرق من الهرم . إلا أنها وزعت بحيث وضع اثنتان منها إلى الشمال من المعبد الجنازى وثلاث إلى الجنوب منه .

كان من هذا الأداء الرمزى : أن يقوم الفرعون بالرحلة التقليدية، أو قل الحج إلى هذه المراكز التاريخية التى ارتبطت بها أحداث الوحدة السياسية التى حققها « مينا » .

والواقع أنه لم تصلنا حتى الآن أية نصوص تذكر عن مراحل هذا الأداء فى صراحة ، وإنما يمكن التعرف عليها من مصدرين : أولهما : تلك النصوص الدينية التى وصلت إلينا من عصر الدولة الوسطى ، والتى تتحدث عن طقوس التتويج ، وهو حديث غير واضح مملوء بالرموز ، ولكن مما يسترعى النظر أن هذه الطقوس تجرى أحداثها فى مركب كبيرة مشدودة إلى شاطئ النيل ، وليس فى القصر الملكى أو فى معبد الإله .[1] أما المصدر الثانى : فهو عبارة عن بعض المتون والمناظر التى عمل عظماء الدولة ، والوزراء منهم بخاصة ، على تسجيلها على جدران مقابرهم منذ أواخر الأسرة الخامسة ، وهى المناظر التى تشير إلى رحلة صاحب المقبرة إلى مدينتين إحداهما « بوطو » والثانية « هيليوبوليس » ولقد أتت هذه المناظر مسجلة على جدران ست من المقابر فى جبانة أهرام الجيزة ، وكل منظر منها يحوى قوارب مختلفة صنع بعضها من الخشب ، وبعضها الآخر من سيقان البردى المربوطة بالحبال ، وفى كل هذه القوارب نجد حجرة مقامة على سطح القارب . وفى مقبرة لعظيم من عظماء الدولة اسمه « كا — نى — نيسوت » نجد النص الآتى يعلو المركب الخشبية ، يقول : « الحضور من بوطو ، والتوجه نحو حقول التقدمات ، ما أجملها (من رحلة) » فى حين أن المنظر الذى يعلو صورة القارب المصنوع من سيقان البردى قد فسر بالكلمات الآتية : « التوجه إلى هيليوبوليس » .

من الواضح أن هاتين الرحلتين كانتا تتعلقان بحدث يحدث فى عالم الحياة الأولى ، شأنهما فى ذلك شأن غيرهما من النصوص والمناظر المنقوشة فوق جدران المقبرة ، وأنهما تشبهان من بعض الوجوه ما عرف عن رحلات أخرى فى عصور لاحقة ، كان يبحر فيها بالمتوفى إلى أبيدوس (المقر الرسمى لأزوريس) ليزور إله الموتى ، ولتقام له فيها لوحة حجرية عن قرب من ضريح الإله ، على الرغم من أن مقبرته هو (أى مقبرة المتوفى) قد تكون مقامة فى بلد آخر بعيد كل البعد عن أبيدوس[1]. وعدا هذا، فى مقبرة الوزير «نب كاو حور» الذى عاش فى عصر « أوناس » من الأسرة الخامسة نجد منظراً يصور رحلة الميت إلى مدينة « سايس »[2].

وإذن فنحن فى الدولة القديمة نجد أنفسنا حيال زيارة المتوفى لمدن فى الدلتا هى بوطو وهيليوبوليس وسايس ، ونستطيع أن نقول إن قيام عظماء مصر برحلاتهم لزيارة هذه المدن ، كان لغرض جنازى وليس لأداء طقوس عقيدة ما من العقائد الدينية السائدة، والتى أخذ بها أفراد الشعب ، ولا بد أن هذا الغرض الجنازى كان قد سبقهم إليه الملوك فى عصور قديمة كان يبحر فيه بجثثهم فى رحلة تقليدية إلى هذه المدن وغيرها ، وبقى هذا التقليد سائداً بين الملوك فقط ، حتى أتى العصر الذى سمحت الظروف السياسية والاجتماعية لأولئك الذين لا ينتمون إلى الأسرة المالكة أن يقلدوا الملوك فى كثير من أمورهم .

* * *

والآن هل يمكن الربط بين هذه العناصر المتفرقة وما بدأنا به من التساؤل عن أغراض المراكب الخمس التى وجدت حول هرم خوفو ؟ إنى أعتقد أنه لما كانت عقيدة المصرى تحتم تزويد الميت بكل ما كان يستعمله فى حياته الأولى ، حتى يعاود الانتفاع به على وجه مماثل فى الحياة الأخرى ، أعتقد أن المراكب الخمس التى وجدت حول هرم خوفو ، والخمس الأخرى

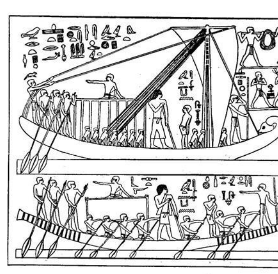
1) Kurt Sethe. "Dramatische Texte Zu Altaegyptisthen Mysterienspielen " (Untersuehungen X Leipzig, 1928).

(١) Hermann Junker "Giza II" Seite 66, Taf. 9.

(٢) Hermann Kees "Totenglauben und Jenseitvorst l-lungen des Alten Aegyptes" Seite 111 (Berlin 1956).

ثالثاً: مركب تودع فى مكانها ليستعملها الملك فى زيارته التقليدية إلى مدينة « هيليوبوليس » حاضرة الإقليم الثالث عشر من أقاليم مصر السفلى ، وكانت كما أسلفنا عاصمة مصر الموحدة فى فترة ما قبل الأسرات ، كما كانت مركزاً لمدرسة لاهوتية أثّرت بشكل واضح فى العقائد المصرية ، وكان أهم آلهتها هو « رع » إله الشمس . وفى معبدها تعلم المصريون الفلك ورصدوا السماء وميزوا أجرامها وعرفوا الكثير من نجومها .

رابعاً : مركب تودع فى مكانها ليستعملها الملك فى زيارته التقليدية إلى مدينة « سايس » عاصمة الإقليم الخامس من أقاليم مصر السفلى ، وتقع عند مدينة « صا الحجر » الحالية غرب الدلتا . عبد الناس فيها إلهة تسمى « نايت » اعتبرت حامية الإقليم أولا ثم حامية الدلتا ، وأخيراً ومن بعد تحقيق الاتحاد الأول أصبحت حامية لمصر بأكملها . وكان حاكم هذه المدينة يرمز



المركبتان الجنازيتان المسجلتان على جدران مقبرة «كاتى نيسوت» من الأسرة الخامسة بمنطقة الجيزة ولقد كتب فوق المركب العليا «الحضور من بوطو والتوجه إلى «حقول القربان» ما أجملها رحلة» أما المركب السفلى فقد كتب فوقها «التوجه إلى هيليوبوليس» .

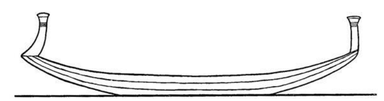
التى وجدت حول هرم خفرع ، كان الهدف من وضعها فى أماكنها هو أن يستعملها الملك فى حياته الأخرى، فى أغراض كان يؤديها فى حياته الأولى، وبالتالى تكون هذه الأغراض هى :

أولا: مركب تقام عليها طقوس التتويج المختلفة تماماً ، كما حدث عندما تولى الملك العرش فى حياته الأولى .

ثانياً : مركب تودع فى مكانها ليستعملها الملك فى زيارته التقليدية إلى مدينة « بوطو » . وهى المركز الذى خرج منه الملوك الذين وحدوا البلاد للمرة الأولى فى فجر التاريخ، واعتبرت هذه المدينة إذ ذاك عاصمة للدلتا، وهى تقع فى الإقليم السادس من أقاليم مصر السفلى ، وموقعها حالياً إلى الجنوب من بحيرة البرلس عند تل الفراعين .

صورة لأحد القوارب الكبيرة التى عثر عليها فى مقبرة « مكتى رع » أحد عظماء الدولة الوسطى . وهى لقارب جنازى ، ويلاحظ أن شكله وطريقة بنائه تماثل تماماً ما اتبع فى مركب الملك خوفو .





صورة مركب خوفو رسمت على أساس القطع الرئيسية التى أودعت مكانها فى الحفرة المنقورة فى الصخر إلى الجنوب من الهرم . ونوجه النظر إلى المقدمة على هيئة زهرة البردى والتى ترتفع إلى أعلى والمؤخرة المماثلة فى الشكل والتى تنحرف إلى الداخل ثم ترتفع إلى أعلى . ونقطع بصحة هذا الشكل نظراً إلى أن الجزءين قد عثر عليهما فى حالة جيدة فى مكانهما بالحفرة .

إلى نفسه بالنحلة ،ومن ثَـمّ اتخذ حاكم الدلتا الرمز نفسه ، وأخيراً اتخذ ملوك مصر المتحدة فى العصور التاريخية هذا الرمز ليشيروا به إلى أحقيتهم فى ملك الدلتا .

خامساً : مركب لإحضار الجثة بعد تحنيطها والانتهاء من المراسيم التى سلف ذكرها ، من العاصمة « منف » إلى المقبرة الملكية فى الجيزة .

* * *

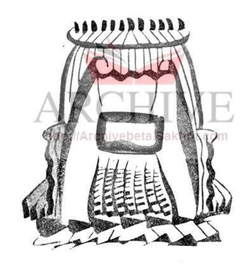
ولعل من القرائن المهمة التى أودُّ أن أدعم بها نظريتى هذه ، هو أن مركب خوفو التى عثر عليها أخيراً إلى الجنوب من هرمه ، إنما أودعت فى مكانها وغطيت الحفرة التى تحويها بكتل ضخمة بلغت ٤١ كتلة ، فى عصر الملك « ددف — رع » بن خوفو الذى ولى الحكم بعده ، وليس فى عهد خوفو نفسه ، والدليل على ذلك أن معظم هذه الكتل قد كتبت فوقها كتابات بالمداد الأحمر تحوى اسم « ددف — رع » ، وذلك مما يعنى أنها حملت جثة خوفو قبل دفنه فى إحدى هذه الرحلات السالفة الذكر ، ثم أشرف وريثه على العرش على إيداعها مكانها .

أما أن هذه المركب قد فككت أجزاؤها ورتبت بعضها فوق بعض فى أمكنتها ، فذلك فيما يحتمل ، لتيسير استخدام « كا » الملك لها فى حياة ما بعد الموت ، فمن المعروف أن المصريين كانوا فى عصورهم الأولى ، أى قبل انتشار عقيدة « أزوريس » ودنياه الثانية ، يعتقدون أن ما يودع المقبرة من أدوات وأثاث لا يسهل على « الكا » الاستفادة منه إلا إذا حققوا فيه حالة الموت ، فكانوا على سبيل المثال يقضون على الأدوات بتهشيمها أو تفكيك أجزائها ، حتى تنفصل عنها « الكا » الخاصة بها ، وتصبح هذه « الكا » أقرب إلى « كا » المتوفى صاحب المقبرة وأكثر نفعاً له. وما نشك إطلاقاً فى أن تفكيك أجزاء مركب خوفو قد حدث على أساس طقس جنازى دينى له صلة ما بهذه العقيدة ، فإن العناية الفائقة فى ترتيب هذه الأجزاء المفككة بحيث يكون كل منها أقرب إلى مكانه الأصلى من بناء المركب ، ليدل على وضوح الغرض والإيمان به .

* * *

وبعد فهذا رأىٌ أراه فى مراكب خوفو وأمثالها مما وجد حول أهرام ملوك الأسرة الرابعة ، ولعل الكشف عن المركب الثانية التى لا تزال مدفونة فى حفرتها لا نعرف عن تفاصيلها شيئاً ، يدعم هذا الرأى ويقويه .

وعلى كل حال أرجو لو يصبح هذا الرأى فاتحة لآراء أخرى يدلى بها من شاء من الزملاء المشتغلين بالآثار ، إما مؤيداً أو معارضاً ، وذلك لتستبين الحقيقة فى شأن هذه المراكب على أسس علمية واضحة .



المنهج التاريخي في دراسة الأدب

بقلم الدكتور محمد مندور

طالعت فى إحدى المجلات رأياً لأديبنا الكبير توفيق الحكيم ، فى مشكلة النقد الأدبى ، يطالب فيه كل ناقد بأن يكون لديه « أرشيف » لأنه لا يتصور مقالا فى النقد الأدبى لا يستعين فيه كاتبه بالأرشيف الذى هو سجل يجمع كل أعمال الأديب أو الفنان وتاريخ المدارس الأدبية المختلفة ، وكل ما أنتجته هذه المدارس من أعمال صغيرة أو كبيرة .

وهذا الرأى ، الذى أبداه الحكيم ، يتصل اتصالا وثيقاً بمشكلة أوسع مجالا ؛ هى مشكلة مناهج التفكير أولا ، ومناهج البحث ثانياً . وما من شك فى أن هذه المشكلة هى أصل تخلفنا فى مجالى العلم والثقافة ، ولا يمكن أن يعتبر تعليمنا العام والجامعى ناجحاً إلا إذا زوّد المتعلمين بمناهج مستقيمة فى التفكير والبحث ، حتى لأذكر أنه عندما افتتحت جامعتنا الحكومية فى سنة ١٩٢٥ ونهض بالعبء الأساسى فى التدريس بها عدد من كبار الأساتذة الأجانب دهشنا نحن الطلبة إذ رأينا أستاذاً بلجيكياً ينفق عدة أشهر فى تدريس ما سمّاه « منهج البحث » وفى كل محاضرة يعيد ويؤكد مراحل هذا البحث التى لخصها فى : ملاحظة الوقائع وجمعها وتفسيرها واختبار صحة هذا التفسير على وقائع أخرى مشابهة ، وكنا عندئذ نتململ من هذه المحاضرات ، ونتعجل حديث الأستاذ عن علم الاجتماع الذى كان من المقرر أن يقوم بتدريسه . وكرت السنون وتقلبت بين أنواع متباينة من الدراسات فى مصر والخارج ، ولكننى لم أدرك الأهمية القصوى لمحاضرات هذا الأستاذ عن منهج البحث إلا بعد أن نضجت ملكاتى ، بل وبعد أن أخذ الشيب يلعب برأسى .

وبعد أن عدت من أوروبا فى أوائل الحرب العالمية الأخيرة ، وأخذت أنهض بدورى فى محاضرة طلبة الجامعة أحسست إحساساً قوياً بما ينقص طلبتنا من مناهج فى التفكير والبحث ، وكنت قد حرصت على أن أحمل معى من فرنسا مجلدين بعنوان « مناهج البحث فى العلوم » وآمنت بأن خير عمل يمكن أن يقوم به أستاذ جامعى فى بيئتنا المصرية هو أن يبدأ حياته العلمية بأن يضع بين أيدى الطلبة ترجمة دقيقة أمينة لهذين المجلدين اللذين يضمان مناهج البحث فى ميادين المعرفة كافة .

ولما كانت هذه الكتب وأمثالها لا يمكن أن ينهض بترجمتها ونشرها فى مصر غير الجهات العامة فقد أخذت أجاهد — فى عناد — حتى استطعت أن أقنع ذوى السلطة فى وزارة «المعارف» يومئذ بالموافقة على تبنى هذا المشروع . وبالفعل كونت الوزارة لجنة من أساتذة الكليات المختلفة بالجامعة لترجمة الكتاب ، ووزعت اللجنة موضوعاته بين أعضائها كل بحسب اختصاصه ، وكان من نصيبى عدة مناهج من بينها منهجا البحث فى الأدب واللغة . ولم أدر بعد ذلك ماذا فعل زملائى بأنصبتهم بعد أن تركت الجامعة .

وأما عن نفسى فإننى كنت قد انتهيت من ترجمة المنهجين الخاصين بالأدب واللغة ، وعز على نفسى أن يظلا مخطوطين ، فدفعتهما إلى « دار العلم للملايين »

المعرفة الدقيقة ، بل تتلفها .

ولذا كان من أهم وظائف المنهج أن نطارد هذا النقد التأثرى الذى يظل جاهلا بما يفعل وأن نطهر منه أبحاثنا . أما النقد التأثرى الصريح كمقياس للأثر الذى يخلفه كتاب ما فى نفس ما فنحن نقبله ونستفيد منه .

وكذلك نحن لا نضمر للنقد التقريرى سوءاً، فهو عندنا وثيقة ، وذلك لأن المعتقدات الفنية والخلقية والسياسية والاجتماعية والدينية ليست إلا مظهراً لإحساس شخصى أو وعى اجتماعى ، وكل حكم تقريرى على كتاب أدبى يبصرنا بنوع الأثر الذى خلفه ذلك الكتاب فى شخص ما أو فى جماعة ما . ونحن، مع الحذر الواجب، نتخذ من هذا الأثر مصدراً من مصادر تأريخ ذلك الكتاب، وكل ما نطلبه هو أن لا ينتحل هذا النقد لنفسه صفة التاريخ، أن لا يقبله الجمهور كتاريخ، لأنه فى الغالب نقد أهواء وتحيز يتخذ من المذهب الذى يؤمن به مقياساً يفسد حقائق الأفكار بل الوقائع . نريد من كل ناقد — قبل أن يحكم على بوسويه أو فولتير باسم مذهب ما، أو دين ما — أن يأخذ نفسه بمعرفتهما، غير ناظر إلا إلى جمع أكبر ما يستطيع أن يجمع عنهما من معلومات أو يحقق من علاقات ، ومثلنا الأعلى هو أن نصل إلى أن نعرض من بوسويه أو فولتير شخصية لا ينكرها كاثوليكى ولا خصم لرجال الكنيسة، وأن نصورهما فى صورة يسلم الجميع بأنها حقيقة، وليخلع بعد ذلك من يشاء عليهما الصفات التى يريدها تبعاً لهواه » .

التاريخ العام، وتاريخ الأدب

ويتحدث الأستاذ لانسون عن التاريخ العام وتاريخ الأدب والبلاغة والفروق بينهما فيقول : « تاريخ الأدب جزء من تاريخ الحضارة، فالأدب الفرنسى مظهر لحياتنا القومية ، نجد فى سجله الفنى الطويل كل تيارات الأفكار والمشاعر التى امتدت إلى الأحداث السياسية والاجتماعية ، أو تركزت فى النظم ، بل نجد كل هذه الحياة النفسية الدفينة التى لم تستطع — بما فيها من آلام وأحلام — أن تتحقق عملا .

وهدفنا الأسمى هو أن نهدى أولئك الذين يقرءون إلى العثور — فى صفحة لمونتين ، أو فى مسرحية لكورنى ، أو سونتا لفولتين — على مرحلة من الثقافة الإنسانية الأوروبية أو الفرنسية .

والتاريخ الأدبى يحاول أن يصل إلى الوقائع العامة ، وأن يميز الوقائع الدالة ، ثم يوضح العلاقة بين الوقائع العامة ، والوقائع الدالة .

وإذن فمنهجنا هو فى صميمه المنهج التاريخى ، ومع هذا فثمة فروق هامة بين المادة العادية للتاريخ بمعناها الدقيق ومادتها ، وعن تلك الفروق تنشأ فروق فى المنهج .

أما موضوع التاريخ فهو الماضى ، ماض لم تبق منه إلا أمارات أو أنقاض بواسطتها يعاد بعثه ، وموضوعنا نحن أيضاً هو الماضى ولكنه ماض باق ، فالأدب من الماضى ومن الحاضر معاً . النظام الإقطاعى وسياسة ريشيليه وضريبة المرور وموقعة أوسترلتز ؛ كل هذه ماض نعيد بناءه ، وأما مسرحية « السيد » وقصة « الساذج » فلا تزالان موجودتين كما كانتا فى سنتى ١٦٣٦ و ١٧٥٩، وهما موجودتان لا كوثائق محفوظة أو أوامر ملكية أو حسابات مبان فى حالة تحجر ميتة باردة لا تمت إلى الحياة فى أيامنا بسبب، بل كلوحات «رمبرانت» و «روبنس» — حية دائماً متمتعة بخصائص إيجابية تحمل إلى الإنسانية المتحضرة ممكنات لا تنفد فى إثارة الإحساس بالجمال الفنى أو الخلقى .

نحن فى موقف مؤرخى الفن مادتنا هى المؤلفات التى أمامنا والتى تؤثر فينا كما كانت تؤثر فى أول جمهور عرفها ، وفى هذا ميزة لنا وخطر علينا ، وهى بعد حالة خاصة يجب أن تلاقيها وسائل خاصة فى منهجنا .

نحن – بلا ريب – نتناول كالمؤرخين كمية كبيرة من الوثائق مخطوطة ومطبوعة ليست لها قيمة إلا كوثائق ، ولكنها وثائق نستخدمها للإحاطة بالمؤلفات الأدبية موضوع دراستنا المباشر ، ولإلقاء الضوء عليها .

إنه لأمر دقيق أن نعرّف « العمل الأدبي » ، ومع ذلك فإنه من الواجب أن نحاول ذلك التعريف . ومن الممكن أن نقف عند تعريفين لا يكفي أحدهما منفرداً ، ولكن كل واحد منهما يكمل الآخر بحيث ينشأ عن اجتماعهما تعريف يشمل كل مادة دراستنا .

يمكن تعريف الأدب بالنسبة إلى الجمهور ، فالكتاب الأدبي ، هو الذي لا يقصدمنه إلى إفادة قارئ متخصص ولا إلى تعليم أو منفعة خاصة ، أو هو ذلك الذي يعدو ما قصد منه أولا إن كان قد قصد منه شيء مما ذكرت ، ويخلد بعده فيقرؤه جماهير من الناس لا تلتمس فيه غير التسلية أو الثقافة العقلية .

ثم إن الكتاب الأدبي يعرّف على الخصوص بطبيعته الذاتية . هنالك قصائد مقصورة بحكم فنها على جمهور محدود جداً ، ولن يتذوقها عدد كبير من الناس قط . فهل نخرجها من الأدب ؟

وأمارة العمل الأدبي هي القصد منه ، والتأثير الفني هو جمال الصياغة وسحرها ، والمؤلفات الخاصة تصبح أدبية بفضل صياغتها التي توسع من قوة فعلها وتمد فيها . والأدب يتكون من كل المؤلفات التي لا يدرك معناها وتأثيرها كاملين إلا بالتحليل الفني لصياغتها .

ومن ثم ينتج أننا نذهب من بين الكميات الكبيرة من النصوص المطبوعة بكل ما يثير لدى القارئ ، بفضل خصائص صياغته ، صوراً خيالية أو انفعالات شعورية أو إحساسات فنية ، وبهذا تتميز دراستنا عن الدراسة التاريخية الأخرى ، ويتضح أن التاريخ الأدبي ليس علماً صغيراً من العلوم المساعدة للتاريخ .

نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية ، والحضارة القومية في مظاهرها الأدبية ، وفي تلك المظاهر قبل كل شيء ، ونحن نحاول دائماً أن نصل إلى حركة الأفكار والحياة خلال الأسلوب .

وإذن فعيون المؤلفات (روائعها) هي محور دراستنا أو بعبارة أخرى أن كلا منها مركز من مراكز دراستنا ، ولكن لا ينبغي أن نعطي كلمة (عيون المؤلفات) معناها الحاضر أو الشخصيّ ، إذ لا يجوز أن نقصر دراستنا على ما نعتبره اليوم نحن ومعاصرونا (عيونا) ، بل ما كان يعتبر كذلك في يوم ما ، أي كل تلك المؤلفات التي رأى فيها الجمهور يوماً مثله الأعلى في الجمال والخير أو في الحيوية . ولم فقدت بعض تلك المؤلفات خصائصها الفعالة ؟ أي نجوم خبت ؟ أم أن أعيننا هي التي لم تعد تستجيب لبعض أنواع الإشعاع ؟ إن من عملنا أن نفهم تلك المؤلفات الميتة ذاتها ، ومن أجل ذلك يجب أن نتناولها على نحو يغاير تناولنا لوثائق المحفوظات ، يجب أن نجعل أنفسنا قادرين على الإحساس بمزايا صياغتها ، وذلك بما نبذل من جهد في فهمها فهماً يقربها إلى نفوسنا » .

بعض صعوبات المنهج

وأخذ لانسون بعد ذلك يستعرض بعد صعوبات المنهج في خطوات تطبيقه فقال : « هذه الخصائص الحسية والفنية التي تميز المؤلفات الأدبية هي «قائعنا الخاصة » ونحن لا نستطيع دراستها دون أن تحرك خيالنا وذوقنا ، وإنه ليستحيل علينا أن ننحي استجابتنا الشخصية ، كما أنه من الخطر أن نحتفظ بها ، وهذه أولى صعوبات المنهج .

فالمؤرخ عندما يتناول وثيقة يحاول أن يقدر العناصر الشخصية فيها لينحيها ، ولكن هذه العناصر الشخصية هي التي تحمل القوة العاطفية والفنية في المؤلف الأدبي ، وإذن فمن الواجب أن نحتفظ بها .

ولكي يستخدم المؤرخ شهادة لـ « سان سيمون »

يأخذ نفسه بتصحيح تلك الشهادة أى بحذف « سان سيمون» منها ، أما نحن فنحذف منها كل ما ليس بـ « سان سيمون » وبينما يبحث المؤرخ عن الوقائع العامة ولا يعنى بالأفراد إلا فى الحدود التى يمثل فيها هؤلاء الأفراد جماعات ، أو يغيرون اتجاهات ؛ نقف نحن عند الأفراد أولا ، لأن الإحساس والانفعال والذوق والجمال أشياء فردية . و « راسين » لا يهمنا إلا لأنه قبل كل شىء « راسين » — مزيج فريد من المشاعر التى أفصحت عن جمال .

يقولون إن الحس التاريخى هو حس الفروق ، وعلى هذا النحو نكون نحن أمعن فى التاريخ من كل المؤرخين ، فالفروق التى يتلمسها المؤرخ بين الوقائع العامة نمعن نحن فى تلمسها بين الأفراد . ونسعى إلى تحديد أصالة الأفراد — أى الظواهر الفردية التى لا شبيه لها ولا حدود تحدها ، وهذه هى الصعوبة الثانية فى المنهج .

ولكن مهما يكن الأفراد من العظمة والجمال فإن دراستنا لا يمكن أن تقتصر عليهم ، وذلك أولا لأننا لن نعرفهم إذا لم نرد أن نعرف غيرهم فأكثر الكتاب أصالة هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة ، وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة أرباعه مكونة من غير ذاته ، فلكى نميزه — أى نجده هو فى نفسه — لا بد أن نفصل عنه كمية كبيرة من العناصر الغريبة . يجب أن نعرف ذلك الماضى الممتد فيه ، وذلك الحاضر الذى تسرب إليه ، فعندئذ نستطيع أن نستخلص أصالة الحقيقة وأن نقدرها ونحددها ، ومع ذلك فلن نعرف الكاتب عند تلك المرحلة إلا معرفة احتمالية ، إذ لا يمكن أن ندرك كيفه وعمقه الحقيقيين من عمله ونشاطه مجردين ؛ بل لابد أن نتتبع تأثير الكاتب فى الحياة الأدبية والاجتماعية ، ومن ثم تأتى دراسة الوقائع العامة ، وفنون الأدب وتيارات الأفكار وحالات الذوق والإحساس التى تملى نفسها علينا وقد أحاطت بكبار الكتاب وعيون المؤلفات .

ثم إن الخصائص التى تميز العبقرية الفردية ليست أجمل ما فى تلك العبقرية وأعظم لذاتها ، بل لأنها تشمل فى حناياها الحياة الجماعية لعصر أو هيئة وترمز لها أى تمثلها ، ومن ثم وجب علينا أن نحاول معرفة كل تلك الحياة الإنسانية التى أفصحت عن نفسها خلال كبار الكتاب ، كل تلك التضاريس الفكرية أو العاطفية الإنسانية أو القومية التى ترشدنا إلى اتجاهاتها وقممها .

وهكذا نضطر إلى أن نسير فى اتجاهين متضادين : نستخلص الإصالة ونوضحها فى مظهرها الفريد المستقل الموحد ، ثم ندخل المؤلف الأدبى فى سلسلة ، ونظهر كيف أن الرجل العبقرى نتاج لبيئة ، وممثل لجماعة ، وهذه هى الصعوبة الثالثة فى المنهج .

إن روح النقد علمية مستنيرة ، فهى لا تطمئن فى بحثها عن الحقيقة إلى سداد ملكاتنا الطبيعية ، بل تنظم خطاها تبعاً للأخطاء التى عليها أن تتجنبها . وفى الملاحظات السابقة ما يساعدنا على تكوين مناهج التاريخ الأدبى ، إذ توضح النقط الأساسية التى نتعرض فيها للخطأ وفقاً لطبيعة موضوعنا وملابسات دراستنا .

وخاصة المؤلف الأدبى هى أنه يثير لدى القارئ استجابات فى ذوقه وإحساسه وخياله ، ولكنه كلما كانت تلك الاستجابات أعمق وأوفر كنا أقل استعداداً لأن نفصل أنفسنا عن ذلك المؤلف . فالأثر الأدبى الذى تحدثه فينا مسرحية « إيفيجينيا » ماذا يرجع منه إلى راسين مؤلفها ؟ وماذا يرجع إلينا ؟ وكيف نستخلص من الأثر الشخصى الذى نتلقاه معرفة تصح عند الغير ؟ أليس فى تعريف الأدب نفسه ما يحصرنا فى التأثرية ؟.

وإذا كان علينا أن نحاول وصف العبقريات الأصيلة : فكيف نستطيع أن نثق من الوصول بها إلى « مالن يرى مرتين » ؟ وهل يمكن قط أن ندرك « الفردى » ؟ هل

نستطيع أن نصل إلى المعرفة بغير المقارنة ؟ وأن نعرف غير ما نجد له شبيهاً فى أنفسنا أو خارجاً عنا ؟ وأما ما دون ذلك فمن الممكن أن نلمحه وأن نشير إلى وجوده ولكنه لن يكون بالنسبة إلينا إلا « شيئاً ما » ، نقول إننا نعرفه عندما نصف بعض آثاره التى نحسها فى أنفسنا أو يحسها الغير . ولكن من يضمن لنا صحة تلك المعرفة وتمامها ؟ من يضمن لنا أننا لا نصف « تين » وأنفسنا بدلا من « راسين » عندما نتحدث عن تأثير « راسين » فى « تين » وفى أنفسنا ؟

وأخيراً لكى نرد الخاص إلى العام ونحدد نسب العنصر الفردى إلى العنصر الجماعى فى مؤلف أدبى ونرجع العبقرية إلى مصادرها دون أن نحط منها ، ونرى فيها مركباً لا نقف به عند الجمع ، ونجعلها تعبر عن الجمهور المتضع دون أن نردها إليه — كم فى كل هذا من صعوبات ! وكم فيه من شكوك ! ثم كم من دراسات دقيقة لا بد من القيام بها ! وفى تضاعيفها يمكن أن تنساب أهواؤها الخاصة .

وعلى أية حال فموضع الخطر بالنسبة إلينا هو أن نتخيل بدلا من أن نلاحظ ، وأن نعتقد أننا نعلم عند ما نحس . والمؤرخون ليسوا فى أمان من هذا الخطر ولكن وثائقهم لا تعرضهم له بالنسبة نفسها ، وذلك لأن الأثر الطبيعى العادىّ للمؤلفات الأدبية هو أنها تحدث فى القارئ تغييرات ، وإذن فمن الواجب أن يعد منهجنا بحيث يصحح المعرفة ، وينقيها من العناصر الشخصية »

ضرورة التذوق الشخصى

« ولكنه لا يجوز أن نبلغ بتلك التنقية إلى أبعد مما يجب .

وإذا كان النص الأدبى يختلف عن الوثيقة التاريخية بما يثير لدينا من استجابات فنية وعاطفية ، فإنه يكون من الغرابة والتناقض أن ندل على هذا الفارق فى تعريف الأدب ، ثم لا نحسب له حساباً فى المنهج . لن نعرف قط مذاق الشراب بتحليله تحليلا كيماوياً ، أو بتقرير الخبراء ، دون أن نذوقه بأنفسنا . وكذلك الأمر فى الأدب فلا يمكن أن يحل شيء محل « التذوق » . وإذا كان من النافع لمؤرخ الفن أن يقف أمام لوحات زيتية مثل « يوم الحساب » أو « حلقة الليل » وإذا لم يكن ثمة وصف فى قائمة متحف أو تحليل فنى يستطيع أن يحلّ محل إحساس العين ، فكذلك نحن لا نستطيع أن نتطلع إلى تعريف أو تقدير لصفات مؤلف أدبى أو قوته مالم نعرض أنفسنا أولا لتأثيره تعريضاً مباشراً ، تعريضاً ساذجاً .

وإذن فمحو العنصر الشخصى محواً تامًّا أمر غير مرغوب فيه ولا ممكن ، و « التأثرية » أساس عملنا . وإذا كنا نرفض أن نعتد باستجاباتنا الخاصة فإننا لا نفعل ذلك إلا لكى نسجل استجابات الغير ، وهذه الأخيرة وإن تكن موضوعية بالنسبة إلينا فهى شخصية بالنسبة إلى المؤلف الذى نريد معرفته .

لنحذر جيداً أن نتصور — كما نفعل عادة — أننا نعمل عملا علميًّا موضوعيًّا عندما نأخذ فى بساطة بتأثرات زميل كبير بدلا من تأثراتنا نحن ، فتأثرى موجود مهما كانت قيمتى فى نظرى ، تأثرى حقيقة واقعة يجب أن أحسب لها حساباً كما أحسب لتأثير أى قارئ آخر ، ولو كان ذلك القارئ « برونتيير » أو « تين » بل إننى لن أستطيع فهم الألفاظ التى يستخدمونها فى التعبير عن تأثيرهم ما لم أكن قد أدركت تأثري الخاص ، فإحساسى أنا هو الذى يعطى لغتهم معنى بالنسبة إلى .

أنا موجود ككل قارئ آخر ، ووجودى كوجوده لا أكثر . فتأثرى يدخل فى مجال التاريخ الأدبى ولكنه لا يجوز له أن يتمتع بامتياز خاص . هو حقيقة واقعة ، ولكنه ليس إلا حقيقة ذات قيمة نسبية ينظر إليها نظرة تاريخية . فهو يعبر عن العلاقة بين المؤلف وبين

رجل ذي إحساس خاص وثقافة خاصة فى عصر خاص ، ومن ثم يمكن أن يعين على تحديد هذا المؤلف بآثاره فى النفوس .

بل من الممكن استخدام كل النزعات الدينية والسياسية وكل ميل ونفور مرده إلى الطبع ، فالبغض والحماسة ، بل والتعصب التى يثيرها فى نفسى كتاب قيم يمكن أن تتخذ أمارات تهدينى فى تحليله ، وذلك بشرط ألاَّ أجعل منها مقياساً للحكم على قيمته وجماله ، كما أن نوع الانفجار يدل على المادة التى انفجرت .

والشىء الأساسى هو ألاَّ أتخذ من نفسى محوراً ، وألاَّ أجعل لمشاعرى الخاصة ، وذوقى أو معتقداتى ، قيمة مطلقة . أراجع تأثراتى وأحد منها بدراسة أغراض المؤلف وتحليل كتابه تحليلا داخلياً موضوعياً ، وبالنظر فى التأثرات التى أحدثها الكتاب عند أكبر عدد من القراء أستطيع أن أصل إليه فى الحاضر أو الماضى ، فتلك تأثرات لها من الدلالة والاعتبار ما لتأثراتى ، وبفضلها أضع الكتاب فى مكانه . إن اهتزازات نفسى ستنصهر مع خير الاهتزازات التى ولدها كتابا « الأفكار » لباسكال ، أو « إميل » لجان جاك روسو عند الإنسانية المتحضرة منذ نشرهما ، ومن انسجامهما الكلى الملىء بالنشاز سيتكون ما نسميه « تأثير الكتاب » .

ثم إننا سنحرص على ألاَّ نطلب إلى حساسيتنا أن تجيب إلا عما تستطيع . ولكن العمل أمر دقيق وإن كان المبدأ واضحاً . يجب أن نحاول الوصول إلى معرفة كل ما يمكن معرفته بمناهج البحث الموضوعية النقدية . يجب أن نجمع كل ما نستطيع من معلومات محسسة دقيقة يمكن التأكد من صحتها ولا نطلب إلى الحدس أو إلى العاطفة إلا ما لا يمكن الوصول إليه بأية طريقة أخرى . ومع ذلك أليس فى هذا إسراف ؟ إنه لأفضل أن نجهل من أن نعتقد أننا نعلم ونحن فى الواقع نجهل . وإذن فلا ينبغى أن نطلب إلى الحدس والعاطفة إلا ما يقع بطبيعته فى متناولهما ، ويكون إدراكه بأية طريقة أخرى أقل كمالا . ومعنى هذا أن نختبر فى أنفسنا الخصائص الفعالة للمؤلف الأدبى ، وقوة إثارته ، وجمال صياغته ، ونقارن نتيجة هذه التجربة بالنتائج التى تتمخض عنها تجارب الغير .

وإذا كانت أولى قواعد المنهج العلمى هى إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكى ننظم وسائل المعرفة وفقاً لطبيعة الشىء الذى نريد معرفته ، فإننا نكون أكثر تمشياً مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثرية فى دراساتنا وتنظيم الدور الذى تلعبه فيها . وذلك لأنه لما كان إنكار الحقيقة الواقعة لا يمحوها ، فإن هذا العنصر الشخصى الذى نحاول تنحيته سيتسلل فى خبث إلى أعمالنا ويعمل غير خاضع لقاعدة . وما دامت « التأثرية » هى المنهج الوحيد الذى يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستخدمه فى ذلك صراحة ، ولكن لنقصره على ذلك فى عزم ، ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ونقدره ونراجعه ونحده ، وهذه هى الشروط الأربعة لاستخدامه ، ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة « مشروعه للمعرفة » .

نحن بحاجة إلى روح العلم

وكم كنت أودُّ لو أستطيع أن أورد هنا بقية خطوات المنهج التاريخى الذى يدعو إليه لانسون فى دراسة الأدب ، مثل دعوته إلى أن يكون لنا ذوقان ذوق عصرى وذوق تاريخى يحكم على الأشياء فى ضوء ملابساتها التاريخية ، ثم دعوته إلى الحذر من المعادلات العلمية والتراكيب الكيمائية التى يحاول البعض إقحامها على الأدب ، وكل ذلك فضلا عن المنهج العملى المفصل الذى رسمه .

ولكننى مع ذلك لا أستطيع أن أختم هذا المقال دون أن أثبت فقرات قصيرة نحن فى أشد الحاجة إليها ،

لأنها تتحدث عن روح العلم التي يجب أن نأخذ بها في تفكيرنا ومناهج بحثنا ، فيقول : « الشيء الذى يجب أن نأخذه عن العلم ليس كما قال « فردريك رو » هذه الوسيلة أو تلك . . . بل روحه . . . ذلك لأنه يلوح لنا أنه ليس هناك علم عام أو منهج عام ، وإنما هناك منحى علمى عام . . لقد ظل الناس زمناً طويلا وهم يخلطون بين الروح العلمية فى ذاتها وبين منهج هذا العلم أو ذاك بسبب النتائج الدقيقة التى انتهى إليها ، وبذلك أصبحت علوم العالم الخارجي الأنموذج الوحيد للعلم . ولكن وحدة العلوم الطبيعية والعلوم الخلقية ليست إلا فرضاً أولياً ، ومع ذلك فهناك منحى نفسيٌّ نواجه به الطبيعة ، وهو منحًى مشترك بين العلماء ، منحًى نفسيٌّ نواجه به الطبيعة . هذا هو ما نستطيع أن نأخذه عن العلماء فننقل إلينا النزوع إلى استطلاع المعرفة ، والأمانة العلمية القاسية ، والصبر الدءوب ، والخضوع للواقع ، والاستعصاء على التصديق — تصديقنا لأنفسنا ، وتصديقنا للغير ، ثم الحاجة المستمرة إلى النقد والمراجعة والتحقيق . وأنا لا أدرى أهو علم ما سنعمله عندئذ أم لا ؟ ولكنى على ثقة من أننا سنعمل خير تاريخ أدبى لأننا سنأخذ من التفكير فى مناهج العلوم قبل كل شيء حذر العلماء ، ومعنى الدليل عندهم ، ثم معنى المعرفة حتى نصبح أقل ميلا مع أهوائنا ، وأقل إسراعاً إلى التأكيد » .



قصة قلب ...

من حياة فردريك شوپان

بقلم الأستاذ حلمى سلام

كان فى الرابعة من عمره عند ما فقدت بلاده حريتها، وكانت أول أصوات ترامت إلى أذنيه الصغيرتين — هى أصوات المدافع .. ونحيب الشعب .. وعويل النساء والأطفال الذين فقدوا ذويهم فى معركة الحرية !

لقد ألقت بولونيا سلاحها ... واستسلمت لمشيئة الأقدار .. وما كانت مشيئة الأقدار تعنى بالنسبة لها إلا أن تصبح تابعة لروسيا .. ويصبح قيصرها ألكسندر — سيدها الذى يتحتم على الرءوس — شاءت أو لم تشأ — أن تنحنى له ..

وشهد الصبىّ الصغير « فردريك شوپان » الحاكم الروسى الجديد وهو يستعرض جنوده الذين امتلأت بهم فرسوڤيا عاصمة البلد العظيم الذى سقط فى المعركة جريحاً فخلف هذا المنظر الكريه فى نفس الصبى الصغير آثاراً لم تستطع الأيام أن تجور عليها .. ولا أن تمحوها .. بل من المؤكد أن الآثار التى خلفها ذلك المنظر الكريه فى نفس الصغير «شوپان» قد ازدادت على مرور الأيام عمقاً وشدة ..

فقد خلق الصغير مرهف الحس ، رقيق المشاعر ؛ ولذلك لم يُدْهش انصرافه عن دروسه إلى الموسيقى أحداً ممن كانوا يحيطون به، ويراقبون تصرفاته وأفعاله !

لقد اتخذ من «البيانو» صديقاً يفضى إليه بآلامه وأوجاعه .. فترتدُّ هذه الآلام وتلك الأوجاع من أعماق « البيانو» نغماً ثائراً فيه حياة ، وروح ، ومعان لا يمكن أن تخطئها أذُن الذين يفهمون أصول النغم ، ويدركون حقيقة الآلام التى كانت تختفى وراء هذه النفس الشفافة التى داهمتها لذعة الحزن قبل أن تحسَّ لذة الفرح .. وتفتحت عينا صاحبها على مولد اليأس قبل أن ترى إشراقة الأمل ! ..

ومن حيث لا يدرى الفتى وجد نفسه ملتصقاً بالشعب الذى كان يجترُّ قصة انتصاراته وهزائمه ، ووقوفه وسقوطه ، ولم يكن التصاق « شوپان » بالشعب فى هذه الفترة من حياته .. التصاقاً مادياً ... فلقد كانت سنُّه حين ذاك أصغر من أن تتيح له هذا النوع من الالتصاق ، وإنما التصق الفتى الصغير بالشعب التصاقاً روحياً ملك عليه حواسه ومشاعره ، فأصبح لا يغنى إلا أغانيه .. ولا يردد إلا موسيقاه .. ولا تهتزُّ نفسه إلا للنغم الذى يصل إلى أذنيه صادراً من أعماقه ... أعماق الشعب الذى صهره الحزن .. وأنضجه الألم !

ومن حسن حظ هذا الفتى الصغير الذى صار فيما بعد واحداً من العبقريات القليلة التى ساهمت فى صنع الجانب الجميل من تاريخ الإنسانية .. الجانب الكفاحى الذى انتصرت فيه على قوى الشر ، وانتقمت فيه لنفسها من الذين أرادوا أن يقوضوها .. أقول من حسن حظ « شوپان » أن رزقه الله فى تلك الفترة من حياته معلماً أميناً .. فيه صدق لنفسه ، وإخلاص لواجبه ، وإيثار لتلاميذه .. فاستطاع أن يحسَّ الآلام التى كانت تعتمل بها نفس تلميذه « شوپان » ، فأخذ الرجل عهداً على نفسه أن يذكى النار المقدسة التى شعر أنها تشتعل فى أعماق البولونى الصغير ، وأن يزيده حباً للشعب العظيم الذى خسر المعركة ، ولم يخسر نفسه .. والذى لمس من

فتاه حبًّا ظاهراً له ، وفناء فيه ، وتقديساً لأرضه وسمائه !

وكجزء من الخطة التى رسمها الأستاذ لإذكاء حب الشعب فى فؤاد تلميذه ــ لم يكن يترك لحظة من الوقت تمر دون أن يكرر على أذنيه الصغيرتين ، عبارته هذه :

« تذكَّر يا فردريك . . . تذكَّر دائماً أن المنبع الحقيقى للموسيقى الحية إنما هو أغانى الشعب الكادح . . . أما موسيقى القصور . . الموسيقى الهابطة من الأبراج العاجية ــ فهى موسيقى رخيصة فيها موت ، وليس فيها حياة ولن تكون فناناً صادقاً إلا بأن تستمر متجهاً نحو الشعب . تستلهمه ، وتستوحيه ! »

ولم يكن « فردريك شوپان » فى الحقيقة محتاجاً لمن يدله على المنابع الحق للموسيقى الصادقة . . بيد أن نصائح أستاذه التى قصد بها أن يذكى النار فى نفسه لم تذهب سدى . . فقد كانت دائماً بمثابة خطوط قوية خطتها يد مؤمنة تحت العبارات التى كان « شوپان » قد اتخذ منها شعار حياته ، ليزيدها وضوحاً ، وليزيدها قوة !

لقد اكتشف الفتى البولونى الشديد الهزال القوى الروح ، اكتشف نفسه سريعاً . . اكتشف أنه خلق لكى يعبر بالموسيقى عن آلام نفسه . . . نفسه التى لم تكن فى حقيقتها سوى مرآة صقيلة انعكست عليها آلام كل رجل . . وكل امرأة من سكان بولونيا . . بلاده ؛ ومن أجل هذا ــ أنهى «فردريك شوپان» أيام الدراسة فى سرعة محسوسة . . ثم وهب نفسه على التو لموسيقى الشعب . . يسمعها ، ويفهمها ، ويتعلمها . . ويبتدع فى اتجاهها من الجديد ما يسترعى إليه الأنظار ، ويجعلها تراقبه بوصفه عبقرية جديدة بدأ ميلادها ! . . .

وعند ما وضع « شوپان » قدمه على أول درجة فى سلم المجد . . . لم يضعها فى سكون . . ولم يضعها على استحياء وتردُّد . . . وإنما وضعها فى جرأة . . وفى ضجة مسموعة . . وفى عزم وثقة شديدين كان من شأنهما أن استرعيا الناس إليه . . وجعلا موسيقياً كبيراً كروبرت شومان يتساءل :

« ما الذى أوصل شوپان إلى هذا المجد الذى أحرزه ؟ ولماذا تستحوذ موسيقاه على المستمعين إليه وتؤثر فيهم أكثر مما تفعل موسيقى فنان آخر ؟ »

« إنه سرٌّ كبير . . . ولكنه واضح ، ذلك أن شوپان يحب الشعب . . . والشعب عنده مصدر الحياة . . ومصدر الفن ، وهذا هو السرُّ فى أنك تحس بأن موسيقى شوپان تنقلك إلى هذه البلاد المتشحة بثياب الحداد . . ولو علم القيصر الطاغية أى سلاح خطر تؤلفه موسيقى شوپان لحرّم عزفها حالا ؛ فإن ألحان هذا الفتى العبقرى ليست فى الحقيقة سوى مدافع تختفى بين طيات الورود ! » .

* * *

ولعلك لا تصدق أن هذا الذى كان روبرت شوپان يتوقع حدوثه من قيصر روسيا فيما لو فهم موسيقى شوپان على حقيقتها ــ قد فعله طاغية آخر . . طاغية خشى موسيقى شوپان على جنوده ، وعلى نفسه ، وعلى نفوذه ، وسطوته !

أجل . . . لقد أمر هتلر ــ بعد أن احتلت جنوده أراضى بولونيا ــ بألا تعزف موسيقى شوپان فى أية قرية من قراها . . ولا فى أية مدينة من مدنها . . فلقد أدرك الطاغية النازى أن روح الشعب كان كامناً فى هذه الموسيقى التى خلفها شوپان لبلاده ؛ لتكون مبعث نهوضها وسلواها ؛ ولم يكن من الخير له ولجنوده أن يستيقظ هذا الروح فى أى يوم . . وبأية صورة . . فقد كان فى عزفه خطر شديد يهدد وجوده ، وكيانه ، وحرابه التى كانت مسددة إلى صدور أولئك الرجال البولونيين الشجعان الذين سقط منهم آلاف وآلاف صرعى الدفاع عن كرامة بلادهم وشرفها وعرضها . . .

* * *

وكان « شوپان » قد تجاوز العشرين من عمره عند ما ذهب إلى « ڤينا » ليتابع البحث عن مزيد من المجد . . أو فى الحقيقة ليبنى مواهبه التى كانت أكبر من جسمه .

وأقوى من شبابه — على أساس سليم من المعرفة لا يحده حد .

لكنه لم يستطع أن يذهب إلى ڤينا دون أن يصطحب معه فى رحلته حفنة من الأرض التى أحبها . . وكأنما كان الذين حضروا الحفل الكبير الذى أقيم لوداعه يعلمون أنه غير مستطيع أن يغادر الأرض التى أحبها ، ووهب لها قلبه ، وشبابه ووجدانه . . دون أن يصطحب معه بعضاً منها . . من ترابها الذى أحبه ، وقدّسه ، وكاد يعبده ! — فقدموا له إناء من الفضة وضعوا فيه حفنة من التراب العزيز .. تراب بولونيا ، وقال له أحدهم وهو يقدمه إليه :

« هذه حفنة من تراب بلادك يا فردريك . . . تراب الحقول التى حارب فيها أجدادك دفاعاً عن بلادهم ، وعن شرفهم . . وإن هذا التراب المقدس الذى اختلط بدماء أولئك الأجداد لجدير بأن يذكرك دائماً بولونيا العزيزة . . فكن لها ابناً باراً . . وعدْ إليها عند ما تناديك .. ولا تنس أبداً الرفاق الذين يحبونك » .

وبكى شوپان مرتين . . .

بكى وهو يحتضن الإناء الفضى الذى يحتوى على تراب من أرض بلاده . . وبكى وهو يستمع إلى هذه الكلمات التى نطق بها واحد من رفاقه .. والتى لم تكن فى حقيقتها سوى صدى الصوت لذلك الحديث المحموم الذى كان يصطخب فى أعماقه !

* * *

وفى ڤينا . . . وكأى رجل يبحث عن المجد . . قام شوپان ووقع . . وتعثر وانطلق . . واختلطت دموعه ببسماته . . قبل أن يستقر بين يديه الطريقين المجد الذى كان يريده . . غير أنه ما كاد يطمئن إلى أنه حصل على شىء مما فارق بلاده من أجله — حتى جاءته الأنباء بالثورة .. الثورة فى بولونيا . . بلاده الحبيبة .

لقد ثارت فرسوڤيا . . فطردت الحاكم الدخيل . . وساقت أمامها جنود القيصر سوق النعام حتى كادت تردهم إلى الأرض التى أغاروا منها عليها .

لكن هذا كله كان دونه دم . . وصرعى . . وتضحيات مروعة لم يعرف لها التاريخ أشباهاً كثيرة !

وتذكر شوپان كلمة رفيقه الذى سلمه حفنة التراب المقدسة ، تذكر قوله :

« عد إلى بولونيا عندما تناديك . . . ولا تنس الرفاق الذين يحبونك »

وقفز شوپان من مكانه كالملدوغ يريد العودة إلى بلاده . . لكنّ صديقاً عزيزاً حال بينه وبين ما يريد . . وأخذ يزين له أن يتابع سفره إلى باريس كجزء من كفاحه فى سبيل بولونيا بلاده . . قال له :

« اذهب إلى باريس .. وهناك ستجد بيئة تقدر فنك وتفهمه .. فتذيع شهرتك . . وترهف عاصمة فرنسا سمعها لألحانك .. وعندئذ سيتساءل الناس : منْ شوپان هذا ؟ فيقال لهم : إنه بولونى ... وإن شعبه يكافح الآن كفاحاً رهيباً ضد الطغاة الذين احتلوا بلاده .. وهنا يخفق قلب الدنيا عطفاً على بولونيا بلادك . . ويقول كل من يستمع إلى موسيقاك : إن أرضاً تنجب عبقرياً كهذا لجديرة بالمجد . . وجديرة بالحرية .

وأصغى شوپان لهذه العبارات ، وتأملها .. وفكر فيها ثم آمن بها .

آمن بحقيقة الدور الذى ينبغى عليه أن يلعبه فى تلك المعركة الرهيبة التى كانت بلاده تخوضها ضد الطغاة الذين يحتلون أراضيها . . ومن ثمّ . . فقد مضى يلعب هذا الدور فى إيمان صادق عنيد .. زادته عناداً وصدقاً تلك النار المقدسة التى كانت جذوتها تشتعل فى أعماق فؤاده .

لكن ثورة بولونيا على غاصبيها لم تستطع أن تمضى إلى الغاية التى أرادها الثائرون منها . . . فلقد انقسم زعماء الثورة على أنفسهم .. وكنتيجة حتمية لهذا الانقسام . . تاهت المعركة بينهم ، وضلت طريقها . . وعادت فرسوڤيا مرة أخرى ، فسقطت صريعة فى أيدى غاصبيها .

ولقد كانت هذه المأساة كفيلة بأن تردى شوپان ..

وتسلمه إلى اليأس من نفسه . . ومن دوره . . ومن بلاده نفسها !

ولكنّ شيئاً من هذا لم يحدث ، بل مضى شوپان فى طريقه يحطم اليأس . . ويحطم العجز . . ويكسب للكفاح البولونى من أجل الحرية أنصاراً يجلُّون عن الحصر . . وأصبح نشيد — « لم تمت بولونيا » — هو نشيده الأثير الذى لا تعزف أصابعه غيره . . ولا تترنم شفتاه بأنشودة سواه ؛ حتى أصبح معروفاً لدى الجميع بأنه بولونى أكثر من بولونيا !

وعند ما بلغ شوپان التاسعة والثلاثين من عمره — سقط صريع السل . . أو فى الحقيقة صريع الكفاح من أجل بولونيا .. طلب من أصدقائه الذين قدر لهم أن يشهدوا الحياة وهى تتسلل هاربة من صدره . . أن ينثروا على صدره الممزق تلك الحفنة المقدسة من تراب بلاده . . وأن يأخذوا قلبه الذى وهبه لبولونيا — حقيقة وليس مجازاً — فينقلوه إليها !

* * *

ونقل قلب شوپان بالفعل إلى فرسوڤيا . . وظل هناك تسعين سنة كاملة محفوظاً فى محراب إحدى كنائسها ، إلى أن دكّتها طائرات هتلر . . ذلك الطاغية النازى الذى كان يخشى على نفسه موسيقى شوپان . فضاع القلب الذى كان مزيجاً من نار ونور . . ولم يعرف أحد كيف ضاع :

هل امتدت إليه ألسنة اللهب فأكلته ، أو ضاع بين الأنقاض كما تضيع القطعة من الخشب ، أو الحجارة ، أو وجده أحد الذين عاش صاحبه لهم . . ومات من أجلهم . . فحنا عليه ، وأخذه ليحميه من النار . . ومن الدمار ؟ . . .

لم يستطع أحد أن يعرف شيئاً قريباً — على وجه التحديد — من الحقيقة . . .

كل الذى يعرفه أهل فرسوڤيا . . أن قلب شوپان ، قلب الموسيقىّ الذى أحب بلاده ، وفنى من أجلها — قد ضاع مع معالم فرسوڤيا التى ضاعت . . ولم يكن قلب شوپان أقل معزّة عليهم من فرسوڤيا نفسها حين أضاعتها طائرات هتلر .



صلة الأدب بالأوضاع الاقتصادية

بقلم الأستاذ محمد مفيد الشوباشي

إذا قيل : إن الأدب يتطور تبعاً للتطور الاقتصادي ، أو قيل على الأصح والأعم : إن الجانب المعنوى للحضارة فى كل زمان يتحدد آخر الأمر ، أى يتحدد — ولو بعد حين — بجانبها المادى — استنكر المترفعون عن واقع الحياة هذا القول ، بل أبدوا اشمئزازهم منه ، واحتقارهم له ، متحمسين لعقيدة راسخة فى أذهانهم تنزّه معنويات الحياة عن مادياتها ، وتتصورها معزولة عنها ، قائمة بذاتها فى سبحات أثيرية . وهم كثيراً ما يفسرون ذلك القول ، مأخوذين بسورة امتهانه وازدرائه ، بأنه يستهدف ربط الأدب بلقمة العيش ، وتلويثه بقبح الحياة المادية الوضيعة .

ولكن النظرة الواقعية التى لا تغفل عن الصلات التى تربط معنويات الوجود ومادياته جميعها بعضها ببعض ، تستطيع أن تتبين مدى ما يشتمل عليه ذلك القول من صدق ، كما تستطيع أن تتبين نتائجه التى يخدم تبيُّنها الأدب والحياة الواقعية معاً .

لا يتاح للنشاط الفكرى أن يتجه إلى الإنتاج الفلسفى والأدبى إلا إذا توفرت له أوقات الفراغ . وقد قال العلامة برنال فى كتابه « رسالة العلم الاجتماعية » : « إن النشاط الفكرى لم يتجه ذلك الاتجاه إلا يوم انفصل الكاهن فى العصور البدائية عن جماعة العاملين ، وتفرغ لمهمته المعنوية » . ولكن المؤرخ الفيلسوف «سير توماس باكل» سبقه إلى هذا الرأى ، بل شرحه على نطاق أوسع فى كتابه « تاريخ الحضارة الإنجليزية » إذ قال : « إن الفلسفة والأدب لم يظهرا فى عالم الوجود إلا يوم اهتدى الإنسان إلى الزراعة فاستطاع أن يختزن قوته ، ويجد منادح من الوقت للتفكير بعد أن كان يقضى يومه مشغولا بالجرى وراء قوته ، باحثاً بين الغابات والبرارى عن الثمار والعشب ، ومتوغلا فى الأحراش أو خائضاً فى الماء لاصطياد الحيوان البري والسمك » .

* * *

وإذا كان العامل الاقتصادى قد هيأ للأدب ، فى العصر البدائى ، الظروف الملائمة لظهوره ، فإنه قد هيأ فى بلاد الإغريق القديمة الظروف الملائمة لازدهاره ، ومرجع ذلك إلى انقسام المجتمع فى تلك البلاد إلى طبقتين : طبقة من السادة ، وأخرى من العبيد . فعند ما اضطلع العبيد بأعباء الإنتاج المادى المرهق ، وجد ذوو المواهب من السادة فسحة الفراغ التى مكنتهم من إنتاج الأعمال الأدبية والفنية ثم شجعهم على المضى فى تجويد تلك الأعمال إقبال طبقتهم المتمتعة مثلهم بقسط وفير من الفراغ — عليها . ولولا ذلك الانقسام الطبقى ، أو ذلك الوضع الاقتصادى ، لما انفسح المجال لظهور روائع الإغريق الأدبية والفنية التى لا تزال تبهر هواة الأدب والفن إلى عصرنا الحاضر .

* * *

وعلى أثر الفتوحات الإسلامية ، وتدفق المال على الجزيرة من الأمصار التى دانت للعرب ، وأوفت لهم الخراج ، تضخمت طبقة السراة الذين تولوا رعاية الأدباء ، واتسعت المدن التى ساعدت بأسلوب الحياة المدنية على تطوير عقلية قطّانها ، ورفع مستوى ذوقهم الفنى ، فتهيأت التربة لازدهار أدب أعمق غوراً ، وأوسع جوانب

من الأدب الذي ازدهر فى سوق عكاظ .

وعند ما ترعرعت التجارة والصناعة فى أوربا إبان العصر الحديث ، وجادت على مزاوليها والمشرفين عليها بالربح العميم ، تكونت من هؤلاء طبقة وسطى ظلت تجنى الأرباح ، وتزداد غنى ، وتتكاثر عدداً ، وقد دفعتها الرغبة فى تنشيط ذلك الازدهار الصناعى والتجارى إلى تسخير العلم لبلوغ هذا الغرض ، فشجعت علوم الميكانيكا والرياضة والجغرافيا والفلك ، وأسفر ذلك عن قيام صرح عمرانى من نوع جديد ، وعن كشف بحار وقارات جديدة ، فتفتقت الأذهان بفعل المعارف الحديثة ، وما تولد عنها من أفكار ومعان مستجدة ، وأدّى ذلك كله إلى ازدياد وعى تلك الطبقة ، واتساع معرفتها ، واشتداد شعورها بقدرها ومقدرتها ، فأنفت أن تظل خاضعة لسادتها الأشراف العاطلين من أية ميزات تؤهلهم للسيادة وجاهدت فى سبيل الخلاص من ربقتهم ، واحتاج جهادها إلى مؤازرة الفلسفة والأدب ، فلبى الأدب والفلسفة نداءها فكان ازدهارهما الذى أصبح نبراس الحضارة الحديثة .

وقد ساعد التقدم الاقتصادى الذى زحف من أوروبا إلى مصر منذ أوائل القرن الماضى على تكوين طبقتنا الوسطى التى أقبلت على الأدب ، وعملت على نموه حتى كانت كذلك نهضتنا الأدبية الحاضرة .

على أن ما تقدم لا يشير إلا إلى الدور الذى يلعبه التطور الاقتصادى فى ظهور الأدب وتطوره ، وإذا كان لا يشرح لنا الرأي الذى صدرنا به هذا البحث ، أي لا يشرح لنا تكيف الأدب آخر الأمر بأوضاع عصره الاقتصادية فإنه يمهد لشرحه على الأقل .

* * *

ظهرت ملامح الأدب والفن أول ما ظهرت فى الابتهالات والطقوس والنقوش الدينية التى ابتدعها الكهنة فى العصر البدائى لاسترضاء الآلهة أو القوى الخفية التى تخيلوا وجودها متربصة لهم ، ومتحكمة فى أرزاقهم ومصائرهم .

إن ذلك الأدب البدائى لم يتولد إلا من ظروف عصره الاقتصادية التى اشتدت قسوتها بسبب جهل الناس حينذاك ، وعجزهم عن مغالبة الطبيعة وتسخيرها لخدمة مصالحهم ، وتوفير حاجاتهم . لقد كان الأدب يعبر تعبيراً مباشراً عن مخاوفهم من مغبة مشكلاتهم الاقتصادية ومصاعبهم المادية ، وعن تطلعهم إلى النجاة من ويلاتها . إن بساطة أولئك الأقوام وسذاجتهم لم تموّه حقيقة مقاصدهم أو تزوقها ، فجاء تكيف أدبهم البسيط الصريح بوضعهم الاقتصادى القاسى مباشراً واضحاً لا يحتاج إلى شرح .

* * *

وقبل أن نتتبع الخطوات التى خطاها الأدب فى مختلف الأمصار بعد ذلك العصر البدائى ، ومدى انطباقها على الرأى الذى نحاول شرحه فى هذا المقال ، نبادر إلى دحض فكرة خاطئة عالقة ببعض الأذهان ، يحسب أصحابها أن تبعية الأدب للاقتصاد هى تبعية الفرع للأصل أو أنها من قبيل خضوع التابع للمتبوع ، وأنها تتم بطريقة آلية مباشرة . فالواقع نقيض ذلك ، لأن الأدب ، بل المعنويات جميعها ، هى ثمرة الأوضاع المادية والجهاد المادى أوهى ، كما قال بعض الفلاسفة ، البناء الأعلى للمجتمع فى حين أن الوضع الاقتصاد هو البناء الأدنى . والتزلزل الذى يصيب هذا البناء الأخير لا بد أن يحدث أثره فى البناء الأعلى ولو بعد حين . فنحن إذا قلنا : إن الشجرة هى أصل الثمرة فمن التعسف أن ينسب إلينا الاحتفال بالأولى على حساب الثانية ، والغفلة عن أن الثمرة ، لا الخشب والورق ، هى أسمى إنتاج الشجرة . على أن المغرضين المتعسفين يصرون على تحوير ما نقوله ليجدوا بذلك ثغرة لنقده . فنحن فى نظرهم نولى الأولوية لماديات الوجود ، بل نخصها بالاحتفال والإكبار على حساب معنوياته .

* * *

يخطئ من يفسر قولنا بأنه يعنى أن الأدب يرتبط كل الارتباط بالتقلبات الاقتصادية ؛ فالمستوى الأدبى لا يرتفع ولا ينخفض متأثراً بضخامة ميزانية الدولة أو ضآلتها ، ولا يجارى أسعار السندات والأوراق المالية صعوداً وهبوطاً .

إن التحولات التى تطرأ على البناء الأدنى للمجتمع ، وهو وضعه الاقتصادى كما قلنا ، لا تحدث أثرها فى بنائه الأعلى المعنوى ، والأدب ركن من أركانه ، إلا بعد أن تؤثر فى سائر تلك الأركان ، أى بعد أن تحدث تحولا فى نظام حكم ذلك المجتمع وفى وضعه الاجتماعى ، وفى معتقداته وتقاليده ، وبذلك لا يكون تأثير الاقتصاد فى الأدب آلياً تلقائياً مباشراً .

إن التغير الحاسم الذى يصيب الوضع الاقتصادى يسفر عن تغير نظام الحكم ، وظهور طبقة جديدة أكثر تقدمية وأصح وعيا ينتقل إليها السلطان ، فتبادر إلى سن القوانين ، وبث المعتقدات الجديدة التى تحمى النظام الجديد النامى . وهذه القوانين والمعتقدات تضع الحدود والقواعد للسلوك ، فتفرّق بين العمل القويم والعمل غير القويم ، وتحدّد مفاهيم الفضائل والرذائل ، وأصول العدالة الاجتماعية ، فتكيف بذلك الضمير الإنسانىّ ، ولكن المعتقدات الجديدة لا تسود وتسيطر آخر الأمر على العقول والضمائر إلا بعد صراع يدور بينها وبين المعتقدات القديمة ، فتنبثق من معمعان ذلك الصراع أفكار وحجج ومعان يتذرع بها كل من الفريقين المتنازعين ، وحينذاك يَغْنى الشعر بذخر منها يرفع مستواه ، ويغير اتجاهه ، وتغترف القصة من مشكلات ذلك الصراع ، ومن فواجعه وانتصاراته ، فتَغْنى بذلك هى أيضاً ، وتتطور فى مصاعد الرقىّ .

* * *

كان نظام الحكم القبَلى بسيطاً فى العصرين الهمجى والبدائى ، فالسلطة التى يمارسها شيخ القبيلة كانت شبيهة بسلطة رب الأسرة ، وأفراد القبيلة يتعاونون على توفير الرزق ودرء المخاطر ، فلا منافسة بينهم ولا صراع . كانوا يوحّدون قواهم لمصارعة الطبيعة بوسائلهم البدائية فى سبيل البقاء ، ولم يكن أدبهم ، وهو لا يتجاوز الابتهال لاسترضاء قوى الطبيعة الغاشمة ، إلا وسيلة من تلك الوسائل .

وكثيراً ما دعا الوضع الاقتصادي لبيئة بعض القبائل إلى نشوب القتال بينها . ولنا فى تاريخ العرب قبل الإسلام أصدق شاهد على ذلك ؛ فقد ضاقت عيون الماء والمراعى والواحات بالقبائل العربية بعد تكاثرها ، وتعدُّد بطونها وفخوذها ، ودب النزاع فيما بين تلك العشائر على موارد الماء ثم تطور ذلك النزاع إلى حروب ظلت تمتد رقعة ، وتشتد أواراً إلى أن جاء الإسلام فبنى من تلك القبائل أمة موحدة. وإذا رجعنا إلى شعر الجاهلية نجد أن أغلبه لم يستوح إلا أطراف الرماح والسيوف التى لم تنهش الصدور ولم تطح بالرءوس إلا مدفوعة بضغط الوضع الاقتصادى . فالشمائل والرذائل التى زخرت بها قصائد المديح والنسيب والرثاء والهجاء فى ذلك العصر لم تبرز وتتضح إلا من خلال الكرّ والفرّ فى ساحات النزال ، ولم يمجدها الشعراء ويخلعوا عليها أبرع المعانى إلا لأنها تحقق للقبيلة النصر ، وتعينها على تحقيق أهدافها . إن ذلك الشعر الذى أشاد بصفات الشجاعة والمروءة والنجدة والكرم والطهر ، والتفاخر بها على الأعداء إنما استمد معانيه من صفات الفروسية التى لم يكن ليقدَّر لها الظهور والائتلاف ، ويقدر لذلك الشعر أن يستمد معانيه منها ، ويزداد بها غنى ونماء ، لولا تلك الحروب الطاحنة التى أشعلها التزاحم على عيون الماء ، وكثيراً ما جدّدها التفاخر بصفات الفروسية نفسها أو الاستمساك بأصولها والقيام بواجباتها .

وعند ما أعقب العصر الزراعى العصر القبلى ، واتسع نطاق الأرض المزروعة ظهر كبار ملاك الأرض الذين

لم يتوانوا عن مضاعفة أملاكهم بالمضى فى استصلاح الأراضى البائرة ، أو بالإغارة على أملاك غيرهم . وقد أسفرت حروبهم التوسعية عن تكوّن طبقة من محترفى الحرب عرفت باسم « طبقة الفرسان» أو « طبقة الأشراف » ولم تقتصر مهمة تلك الطبقة على خوض حروب الغزو ، ولكنها عملت على توطيد سلطان الإقطاعى الكبير ، وبادلته المنافع والامتيازات ، فأحاطته بمظاهر الإكبار والإجلال ، ونادت به أميراً متسلطاً على الرقاب ، وفازت منه مقابل ذلك بألقاب الشرف ، وبامتيازات رفعتها عن مستوى سائر البشر . فانقسمت مجتمعات العصر الزراعى فى مبدأ أمره إلى طبقتين : طبقة الأشراف ذات السيادة ، وطبقة الأقنان التى تفلح الأرض ، وتزاول الصناعات البسيطة ، وتخدم سادتها الأشراف خاضعة لهم خضوع العبيد ، وقد نشأت فى ظل هذا النظام الجديد الذى قضى على النظام القبلى وحل محله — تقاليد ومعتقدات ومثل فكرية تلائمه وتثبت أركانه. واضطلع الأدب بتمجيد التقاليد المستحدثة ، كما عكس تلك المعتقدات والمثل الفكرية فى الملاحم والقصص والرسائل .

ولكن معتقدات العصر القبلى لم تندثر فى العصر الزراعى دفعة واحدة، فالبدائيون كانوا يعانون هم مشكلتين أساسيتين : مشكلة الغذاء والمأوى ، ومشكلة الموت . فإذا بالزراعة تخفف من حدة مشكلة الغذاء ، ولكن معضلة الموت ظلت بغير حل ، وأبى تشبث الناس بالبقاء التسليم بأن الموت نهاية الحياة ، وظل التفكير فى مآل الإنسان بعد الموت يشغل البال كما حدث فى مصر القديمة ، وتكاثر عدد الكهنة والكتاب الذين أتاحت لهم الظروف الاقتصادية الجديدة أن يتمتعوا بأوقات من الفراغ يصوغون فيها القصص والروايات الأسطورية التى تبث الأمل فى عودة الأموات إلى الوجود ، وتوطدت المعتقدات بأن الموت يصيب الجسم دون الروح التى تظل حية تبحث عن جسم تتقمصه ، وأسفرت عن نشأة علم التحنيط وفن النحت ليوفر للأرواح الأجساد التى تؤويها . ولكن الفن والعلم ظلا فى خدمة الأمراء والسادة الأشراف ، فهؤلاء هم الذين يعودون إلى الوجود حتى بعد أن تتقطع أوصالهم إرباً ، وتذروها الرياح فى مختلف الأصقاع . . .

* * *

ولعل مصر القديمة كانت أول بلد عرف النظام الإقطاعى ، فقد ظهر فيها أمراء الإقطاعيات التى ظل بعضها ينضم إلى بعض بفعل الغزو والتلاحق حتى انقسمت مصر إلى إمارتين : إمارة الوجه البحرى ، وإمارة الوجه القبلى ، ثم استطاع « مينا » أن يوحدهما ، وينصب نفسه فرعوناً لمصر بأسرها . وقد ظهر أدب بدائى فى عصر أولئك الأمراء الأول حاول توطيد سلطانهم ببث فكرة تبعية الشعب للأمير ، ووجوب العمل مسخراً فى سبيله على أساس أنه مالك الأرض ومن عليها ، وأنه ولىّ النعم ، وانتشرت بين الفلاحين أغان تؤكد ذلك المعنى منها :
« أسرع يا سائق المحراث . . . انظر فالأمير يقف ويرقب »

ومنها : « السماء تعمل وفق رغباتنا ما دمنا نعمل للأمير » .

ومنها : « أيها الثور ، ادرس لنفسك ، فالتبن لك ، والحبوب لسادتنا » .

ويبدو من الأغنية الثانية أن قدماء المصريين وجدوا فى كنف الأمير حماية لهم من غضب السماء ، تلك الحماية التى افتقدها أجدادهم القبليون الأوائل . . . وكانت الأساطير المولدة فى ذلك العصر من الخرافات القبلية لا تزال « كروكية » التصميم متفككة البناء ، على أنها ظلت تنمو وتترعرع وتتحلى بالرموز والمعانى التى ابتدعها العقل المتزايد الإدراك بتأثير الحياة الاجتماعية الجديدة الغنية بمشكلاتها وتجاربها والدروس المستمدة من تلك المشكلات والتجارب .

* * *

وإذا وفر العصر الزراعى لمجتمعه استقراراً لم ينعم العصر

القبلى بمثله ، فقد كانت للزراعة آفاتها ، وللطبيعة تقلباتها الجوية غير الملائمة ، وللنيل فيضانه المنذر بالويلات وتماسيحه وأفراسه ، وللأقوياء المستبدين بطشهم وجبروتهم ولم يكن للناس وقتئذ قبل بدرء تلك المظالم ، وحماية أنفسهم من تلك الكوارث التى لم يدركوا كنهها ومسبباتها ، فظلوا يعانون بعض مخاوف العصر القبلى . ولا عجب إذا أحوجتهم ظروفهم هذه إلى آلهة وفراعنة وأمراء ليعينوهم عليها ، وإذا راجت بينهم الأغانى والقصص الأسطورية التى تتغنى بآلاء هؤلاء السادة ، فتشغل المغبونين عن التناقض القائم بين مصالحهم ومصالح من يستبدون بهم ويغبنونهم.

* * *

وعند ما ازداد ثراء مصر بتوحدها وتبعيتها لحكومة واحدة ، كان طبيعيا أن ينسب الفضل فى ذلك إلى فرعون ، وأن تخصه القصص الأسطورية وغير الأسطورية بالتبجيل والتكريم ، وأن تبالغ فى وصف فضائله وأفضاله حتى تنتهى إلى تأليهه . فالخيرات تتدفق على عباده من بين أصابعه ، والأمم تخضع لمصر خوفاً من بأسه ، والنيل يجود بالماء ليظفر برضائه ، وهو ركن العدل ، وحامى الحمى ، وهو منزّه عن كل رذيلة ، ومبرّأ من كل عيب ، ومن أمثلة الشعر الذى كان يصاغ له :

« فرعون يحميهم ، ويفتح لهم الأمصار ويرزقهم .
هو كالحصن ذى الأسوار .
هو ملجأ ، هو ملاذ .
هو كالظل ، كالنبات الرطب ،
كزاوية دافئة ، كصخرة تصد الرياح » .

واعتمد فرعون على الكهنة لبثّ العقائد التى تزيده نفوذاً ، ولصياغة الأساطير التى ترفع قدره ، وتبرر تسلطه على الرقاب ، فأقطعهم الأراضى الشاسعة ، وبنى لهم المعابد والأديرة الضخمة ، وعمل على رفع مكانتهم وتقوية نفوذهم بدوره حتى يصبح لتعاليمهم التأثير المرتجى . وقد أدّت هذه الخطة فى أول أمرها إلى تحقيق بغيته ، ولكنها أسفرت بعد حين عن نقيض المقصود منها ؛ فالقوة التى أيدها فرعون لتؤيده ، عملت عند ما فاق سلطانها سلطانه على تقويضه . وتمكن الكهنة ذوو النفوذ على مرّ الأيام من طرد الجالس على العرش والحلول محله ، وتكوين أسر حاكمة جديدة . وتوالت الحروب فى سبيل تلك الغاية ، وفقد الجالس على العرش قدراً كبيراً من هيبته وسلطانه ، وتضخمت فى هذه الأثناء الطبقة الوسطى التى كانت تضطلع ببناء الأهرام والقصور والمعابد والهياكل والسفن التجارية ، وبإنتاج مختلف السلع التى احتاج إليها أولياء الأمور ، فتولى أفرادها مناصب الحكومة ، واحترفوا التجارة وأشرفوا على الإنتاج الصناعى ، وفازوا بالجانب الأكبر من أرباحه ، وتضاعف عددهم أضعافاً ، وازداد غناهم ، وساعدهم ضعف الأسر الحاكمة ، وصراعها فى سبيل الحكم — على سرعة النماء وازدياد النفوذ ، وأغراهم الكسب الوفير بمضاعفة نشاطهم ، والقيام بالمشروعات الزراعية والصناعية الجديدة ، وشجعوا العلم ليعينهم على تذليل الصعاب القائمة دون تنفيذ تلك المشروعات ، فنما علم الفلك حتى أمكن الوقوف بدقة على أوقات فيضان النيل ، ومواعيد زراعة المحاصيل المختلفة ، وتقدمت علوم الهندسة والميكانيكا والرياضة ، فساعدت على تقدم العمران وارتفاع مستوى المعيشة ، ونشأت صناعات زراعية مستحدثة ، وأدخلت التحسينات على ما كان موجوداً منها واستخرجت كميات كبيرة من الخمر والجعة لإبهاج الأغنياء الجدد ، وكثرت حفلات الشراب والرقص ، ولم تلبث هذه الوفرة من الغنى والمتعة أن أنست تلك الطبقة الخوف القديم من الجوع والموت ، فانصرف أفرادها إلى التفكير فى الحياة بدل التفكير فيما وراءها ، واغترفوا من خيراتها دون الاهتمام بما تخبئه الأيام .

وقد صور الأدب حياة تلك الطبقة ، وعبر عن ميولها ومعتقداتها . وفيما يلى أمثلة من شعر ذلك العصر ، منقولة

من كتاب « مصر والحياة المصرية القديمة » تأليف « إرمان » وترجمة الدكتور « عبد المنعم أبو بكر » :

« تتلاشى الأجساد وتفنى
بينما يبقى غيرها من عهد الأجداد ،
والآلهة (الملوك) الذين عاشوا فى الأزمنة الغابرة
يستقرون فى أهرامهم .
وكذلك الأشراف والأمجاد .
ماذا حدث لهم ؟ كيف حالهم ؟
لقد تهدمت جدرانهم وصارت كأن لم تكن .
ابتهج ، ودع قلبك ينسى . . . » .

ومما يدل على تغير المعتقدات القديمة :

« ضع الطيب على رأسك ، وتحل بأفخر الثياب ،
ابتهج ولا تدع قلبك يقنط .
أنجز أعمالك على الأرض ، ولا تعذب قلبك .
احتفل باليوم السعيد ولا تشبع ،
فلن يسمح لأحد أن يأخذ متاعه معه ،
ولا أحد ممن ذهب يعود . . . » .

* * *

والشعر التالى يؤكد المعنى المتقدم :

« إذا فكرت فى الدفن فهذا شىء محزن .
إنك لن تصعد لترى الشمس .
فاتبع اليوم السعيد وانس الأحزان » .

* * *

وفيما يلى تصوير لإقبال تلك الطبقة على المتع التى أتيحت لها ، ولتزودها منها فى اندفاع ونهم :

« أعطينى ثمانى عشرة آنية من النبيذ .
انظرى . . . إنى أحب أن أشرب حتى أثمل ،
فجوفى جاف كالقش . . . » .

* * *

وهذا نموذج آخر من هذا الشعر :

« فى صحتك . . .
اشربى حتى تثملى ،
واحتفلى بهذا اليوم الجميل .
لا تضيقى ذرعاً بالسرور . »

* * *

كانت هذه الطبقة « البورجوازية » النامية تصارع أمراء الإقطاع وسادته ، وتزحزحهم عن ميدان النفوذ والسلطان شيئاً فشيئاً وتحل محلهم ، وقد وصف الأديب الحكيم « إيبوور »ذلك الصراع فى رسالة وجهها إلى فرعون. ونحن نقتبس فيما يلى أجزاء منها منقولة من المرجع السالف الذكر :

« امتنع الناس عن دفع الضرائب ، وهتكت أستار المعابد والقصر الملكى ، وانقلبت أوضاع المجتمع رأساً على عقب . ينوح الأشراف ، أما المعدمون فأصبحوا فى بهجة. وأولئك الذين كانوا يرفلون فى الثياب أصبحوا فى أسمال بالية ، وأصبح الفقراء يمتلكون كل شىء ، وأصبح الذى كان يستجدى جرعة ماء يشرب الجعة القوية والذى لم يكن يملك رغيفاً يملك مخزناً للغلال. والذى لم يكن عنده ثور واحد يملك الثيران . . .

« لديك الحكمة والبصيرة والعدالة ، ولكنك تترك الفساد ينتشر فى الأرض ، وكذلك ضوضاء المتعاركين . . . ألا ترى كيف يضرب بعضهم بعضاً ؟.. لقد كذبوا عليك ، فالبلاد تشتعل ، والناس على شفا الهلاك . وهذه السنوات كلها سنوات حرب أهلية » .

* * *

هذا هو وصف الحكيم الملكى النزعة لصراع الطبقة الوسطى التى أسفر ازدياد الثراء عن نموها ، ثم أسفر نموها بدوره عن ازدياد جديد فى الثراء ، وأدى تضخم نفوذها إلى تطور سريع فى الوضع الاقتصادى أوشك أن يقلب النظام الإقطاعى إلى نظام رأسمالى ، وتوطدت معتقداتها ومثلها الفكرية بتوطد نفوذها ، وتأثر الأدب بتلك المعتقدات والمثل ، وبالصراع الدائر بينها وبين خصومها ، وسلك معها طريق التطور .

ولم تكف الطبقة المتوسطة أثناء صراعها المذكور عن استثارة الطبقة الدنيا ، وتحريضها على طبقة السادة ، مستعينة بها على تحقيق طمعها فى السيادة المطلقة ، فشجعت الشعراء والأدباء على نظم القصائد ، وصياغة الرسائل ، وحبك القصص التى تجسم مظالم الأمراء وسادة الأرض ، وتصور ما يعانيه الشعب من ضنك وعوز ، وتستنهض الهمم لرفع الحيف ، وإحقاق الحق ، ومعالجة الأمور بميزان العدالة ،وقد زخرت بالأمثال والحكم والمعانى

المستمدة من أوضاع زمانها ، ومن خبرة أهله ، فعظم تأثيرها فى الناس ، وإذا كانت فى أصلها نابعة من سخط الناس على الطبقة التى تستغلهم ، فقد عادت فأثرت فى ذلك السخط حتى أججته ، وحتى قام شعب مصر بأول ثورة فى التاريخ على سادة الإقطاع .

* * *

كان ذلك التطور التاريخى يسير حينذاك طبقاً لناموسه الطبيعى ، ولم يوقفه إلا قوة « دينامیكية » خارجية هى غزو الغزاة للبلاد ، واحتلالهم أراضيها ، وعبثهم بأوضاع حكمها ، ولولا ذلك لأدت سنة التعاقب الطبقى إلى تحقيق حضارة فى مصر منذ صدر التاريخ شبيهة بحضارة عصرنا الراهن .

أما الإقطاع فى أوروبا فلم يكن نسخة طبق الأصل من الإقطاع فى مصر القديمة ، ومرد ذلك إلى اختلاف الأوضاع الاقتصادية فى هذه البلاد وتلك ، فلم يتوفر للأوروبيين الثراء الزراعى الذى وفره وادى النيل للمصريين ولذلك لم تنقطع الحروب التى دارت بين أمراء أوروبا فى سبيل غزو الأراضى الخصبة ، وأدت تلك الغزوات المتلاحقة إلى القضاء على الإمارات الضعيفة وضم أملاكها إلى الإمارات المنتصرة ، ثم انتهت بنشأة الإمبراطورية الرومانية . ولكن هذه الدولة تضعضعت بعد تضخمها بصراع الأمم المضمومة إليها فى سبيل التخلص منها واسترداد استقلالها ، ثم قام نزاع بين الإمبراطور والبابا بسبب تنافسهما على السلطان ، وعمل كل منهما على النيل من الآخر وإضعاف سلطته ، فتضعضع نفوذ كليهما ، وضعفت شوكتهما ، وتراخت قبضة حكومة رومة ، وتمكنت الأمم التواقة إلى الاستقلال من الانفصال عنها ، والفوز بحريتها ، ونفث هذا التحرر روحاً جديدة فى الشعوب التى فازت بأمنيتها وأنشأ كل منها إمارة مستقلة . واهتم الأمراء الجدد بتوطيد مكانتهم ، وإعلاء شأنهم ، فاستنهضوا الصناعة لتسد مطالب الأبهة والجاه ، ولتمد جيوشهم بالأسلحة والعتاد ، ولتنشط التجارة ، وتوفر لهم المال ؛ ووجدوا شعوبهم متوثبة للنهوض ، مقبلة على تلبية المطالب ؛ وكان ذلك فاتحة الازدهار الصناعى فى أوروبا الحديثة .

* * *

كان فقر أوروبا الزراعى ، وعدم تمتعها بالاستقرار الذى وفره وادى النيل للمصريين سبباً فى نشاطها التجارى والصناعى ، أو حافزاً له ، وقد تكونت فى بلادها طبقة وسطى ، كنظيرتها المصرية القديمة ، أشرفت على الصناعة والتجارة ، وازدادت عدداً وغنى بتقدم الأعمال الصناعية والزراعية حتى فاقت سادتها الأشراف ثراء وخبرة وعلماً ، وطلع من بينها الحكماء والأدباء والشعراء الذين هاجموا معتقدات عصر الإقطاع وفندوها ، وناقشوا نظام الإقطاع نفسه ، وسلطة الملك ، ودللوا على أن الأمة مصدرها لا السماء ، وواصلوا مناهضة ذلك الحكم الجائر ، وتحريض الشعوب عليه ، متأثرين بسورة طبقتهم ومؤثرين فيها حتى عقد النصر لتلك الطبقة ، ففازت بالسلطان ، وقضت على نظام الإقطاع ، وأقامت نظام الحكم الرأسمالى الذى أدى فى أول عهده إلى دفع التقدم الصناعى للأمام . وبقيام ذلك الوضع الجديد ، وفوز الطبقة الوسطى بالغلبة والسيادة فازت معتقداتها ومثلها كذلك على المعتقدات والمثل المتداعية المتوارية ، وحلت محلها ، وتأثر الأدب بالاتجاهات الفكرية المنتصرة ، وولد معانيه الأدبية منها ، وأمدته الحياة الجديدة بما فيها من مباهج ومشكلات — بموضوعات طريفة ، وفتحت له آفاقاً فكرية لا عهد له بمثلها ، فجددت شبابه ، وأكسبته ثراء ورواء لم يكونا له من قبل ، فكان لها الأثر الأكبر فى تطويره وتكييفه آخر الأمر . . .

* * *

وقد اشتد التناقض بين مصالح تلك الطبقة ، والقوى العاملة المسخرة لخدمتها ، واشتعل الصراع بين

الطرفين ، وازداد سخط الشعوب على الاستغلال الرأسمالى الاستعمارى ، ولم يعد ذلك النظام – بعد تعرضه للهزات الاقتصادية العنيفة ، ومناهضة الشعوب له ، واستفحال التناقض القائم بين مصالح المستغلِّين وبين مصالح من يستغلونهم – صالحاً لتوفير ظروف التقدم التى أتاحها فى أول عهده ، فأخذت الاشتراكية تغزو معاقله ، وبدأ بعض الأدباء الواعين لهذا التحول يصورون الصراع الدائر فى سبيله ، ويتناولون مشكلاته فى قصصهم وقصائدهم ، ويفضحون الوسائل الاستغلالية ، ويعبرون عن المعتقدات والمثل الجديدة ، وعرفت مصر فى العهد الأخير ، بعد العدوان الاستعمارى عليها ، ألواناً من الشعر المتأثر بذلك الاتجاه ، وهكذا أخذ الأدب يترسم خطا التطور الحديث ويتكيف به ، ويتحلى بإهاب طريف بعد إهابه الذى أخلق .

* * *

قال چون فريڤيل فى كتابه : « الأدب والفن فى ضوء الواقعية » ما يأتى :

« إن العامل الاقتصادى ذا الأثر الأقوى فى نهاية الأمر ، لا يؤثر فى الأدب والفن تأثيراً مباشراً ، فإن أثره لا يظهر إلا بعد تحولات متعددة . . . »

ولكن ذلك الناقد الفيلسوف لم يشرح لنا تلك « التحولات » التى أشار إليها ، فلعل شرحنا المتقدم يلقى بعض الضوء عليها .



جوان رامون خيمينيز

جاء فى البرقيات الواردة من استوكهلم فى ٢٥ من أكتوبر الماضى النبأ التالى :

« قررت الأكاديمية السويدية منح الشاعر الأسبانى «جوان رامون خيمينيز» جائزة (Juan Ramon Jimenez) نوبل للأدب » ، لما أنتجه فى اللغة الأسبانية من شعر وجدانى يعتبر مثالا رفيعا للروحانية السامية ، والفن الصافى » .

وقد قال المسيو « أويسترلنج » Oesterling ، سكرتير الأكاديمية السويدية ، فى هذا الصدد : « إن التفكير الدائب للبحث عن المثل العليا هو أول المميزات التى جعلت من « خيمينيز » ألمع أولئك الشعراء الذين فكّر ألفريد نوبل فى مساعدتهم ومكافأتهم . فى شعره تتجلى أرفع تقاليد الأدب الوجدانى وأسماها فى أسبانيا ، واختصاصه بجائزة نوبل ليس تقديراً له فحسب ، بل هو أيضاً تكريم للشاعرين أنطونيو ماتشادو Antonio Machado وجارثيا لوركا Garcia Lorca اللذين أخذا عنه معترفين بأستاذيته الفذة فى هذا الميدان » .

وقد أثار هذا الخبر موجة من الغبطة والسرور فى العالم الأسبانى ، إذ أن هذا الأديب العظيم يتمتع بتقدير أقرانه من الشعراء ، ويظفر بإعجاب محبى الشعر منذ سنين طوال لا فى وطنه فحسب ، بل فى أقطار أمريكا اللاتينية كلها ، وإن كان حتى الأمس القريب مجهولا لدى جمهور الأمم الأخرى .

* * *

ولد « جوان رامون جيمينيز » بمدينة موجير Moguer بمقاطعة « ولبة » Huelva الأندلسية ، وتلقى العلم على أيدى الآباء اليسوعيين « بقادش » ، ثم بجامعة « إشبيلية » . وظهرت بواكير إنتاجه منذ عام ١٨٩٦ إذ كان قد بدأ منذ ذلك الحين يغترف من الأدب الأسبانى : قديمه وحديثه ، ويُقبل فى شغف على الأدب الرومانتيكى الألمانى والفرنسى ؛ وما لبث أن استهواه « روبين داريو » Ruben Dario ، ذلك الشاعر الأسبانى — الأمريكى المجدد الذى أضفى على الأدب الأسبانى لوناً جديداً بإدماجه المذاهب الرمزية الحديثة فى الأدب التقليدى القديم ، فأعجب به خيمينيز وتأثر به تأثراً ملحوظاً . وقد قرأ خيمينيز أيضاً لأعلام الرمزية الفرنسية أمثال « هنرى دى رينييه » Henri de Régnier و « مورياس» Moréas ، وتزوّد من الأدباء الإيطاليين المحدثين أمثال « دانونزيو » D'Annunzio و « كردوتشى » Carducci ، كما قرأ لكبار الشعراء الإنجليز كشكسبير Shakespeare ، وشلى Shelley ، و « برونينج » Browning ؛ وبهذا اتسع أفقه ، وغزرت معارفه وهو بعد فى فجر حياته الأدبية .

* * *

وفى عام ١٩١٦ قام « خيمينيز » برحلة إلى الولايات المتحدة ، تعرّف خلالها إلى « زنوبيا كامبروبى » Zenobia Camprubi التى سرعان ما أصبحت زوجته ومساعدته فى ترجمة آثار الشاعر البنغالى الكبير رابيندرانات طاغور . وكان قد ظهرت لخيمينيز قبل ذلك دواوين شعر كثيرة ، غير أن رحلته إلى أمريكا هذه هى التى أوحت إليه بأول دواوينه الحافلة بالشعر الرصين الدال

على بلوغه درجة النضج ، وهو ديوان « مذكرات شاعر حديث الزوج » Diario de uu poeta recién Casado

ومنذ ذلك الحين أخذ نجم الشاعر يعلو ، وبدأ اسمه يتألق ويلمع ، ويفرض نفسه يوماً بعد يوم كأديب فذ موهوب حتى أصبح زعيماً لمذهب فى الشعر الوجدانى واسع الانتشار فى العالم الأسبانى ، واستمرت زعامته ردحاً طويلا من الزمن .

* * *

وقد بدأ « خوان رامون خيمينيز » حياته الأدبية مع جيل ١٨٩٨ ، ذلك الجيل المجيد الذى تدين له أسبانيا بأدبها الحديث ، ومجدها الأدبى العظيم الذى كانت قد فقدته منذ العصر الذهبى . وقد جاءت هذه النهضة خلال فترة عصيبة من تاريخ أسبانيا ، بعد ضياع آخر مستعمراتها ، وقد أوشكت أن تتردّى فى هاوية حالكة السواد من اليأس والتشاؤم،لولا أن قيض الله لها جيلاً فتياً من الأدباء، هبّوا ليعيدو إليها ثقتها بأبنائها،وإيمانها بالمستقبل، فقامت كوكبة من الأدباء ، أمثال « آثورين» Azorin – واسمه الحقيقى Juan Martinez Ruiz » ، و « ميجيل دى أونامونو» Miguel de Unamuno ، و« أنطونيو ماتشادو Antonio Machado ، ثم «خيمينيز» . .قامت هذه الكوكبة تنادى بإحياء الخصال التقليدية العريقة التى اتّسم بها الأسبان الأوائل ، وتُهيب بالشعب أن يتخلى عن «الفردية الفوضوية » ليتجه بحواسه نحو الخلق والعمل على رفعة الوطن .

غير أن ما جاد به الشاعران الأخيران ماتشادو وخيمينيز كانت قيمته أدبية أكثر منها إصلاحية . وكان من شأن القلق البالغ الذى ساد الأذهان فى هذه الآونة أن نشأت موجة من الرومانتيكية القلقة ، والوجدانية الوجلة ظلت تسود الشعر فترة من الزمن .

وقد قيل عن جيل ١٨٩٨ : إن أهم ما حققه من كسب فى باب الجمال الأدبى هو الكشف عن روعة مناظر قشتالة الطبيعية ؛ غير أن خيمينيز أضاف إليها حساسيته الأندلسية ، وكل ما كان يختلج فى نفسه من ذكريات عربية ورقة أرستقراطية ، وعمد إلى تحويرها فأضفى عليها طابعاً جاداً بعيدا عن أســلوب القصة (anecdote) .

وكان خيمينيز عندما عمد إلى إدماج هذه المشاعر والأحاسيس فى النزعة الحديثة التى جاء بها « روبين داريو » ، وعندما عمد إلى انتهاج نهج « ڤيرلين» Verlaine فى موسيقيته – كان يرمى إلى أبعد من ذلك : إلى البحث عن الروحانية . وإن ألمعيته التوّاقة الدائبة السعى وراء الإبداع والكمال هى صاحبة الفضل الأول فى تشييد ذلك الصرح العظيم من الإنتاج الأدبى الرائع ، وكانت هى السرّ فيما جادت به قريحته من خصوبة خارقة مبدعة .

* * *

هذا وينقسم أدب « خيمينيز » قسمين متباينين يتبع كل منهما فترة من حياته وتطوره . فالقسم الأول ما ظهر له من أشعار حتى عام ١٩١٦ أى قبل ظهور ديوان « مذكرات شاعر حديث الزواج » ، وقد أصدر خلال هذه الحقبة مؤلفات أربت على خمسة وعشرين .

ومن الجلىّ أن خيمينيز كان متأثراً فى أول عهده تأثراً ملحوظاً بروبين داريو ، وبشعراء الرمزية فى فرنسا ، فاتسمت بواكير شعره بطابع حزين اتخذ أحياناً مظهراً كئيباً حالكاً من التشاؤم . غير أنه بتطاول الزمن أخذ شعره يسمو ويزداد عمقاً ، واتسعت نظرته إلى الكون ، فمجد الطبيعة والكائنات ، وارتقى بأسلوبه حتى غدا رصيناً صافياً ؛ وبعبارة أخرى أصبح خيمينيز يوماً بعد يوم أكثر إدراكاً لأسرار مهنته ، وأعظم قدرة على صياغة مادة شعره وتكييفها حتى رسخت أقدامه فى ميدان الأدب وغدت قصائده أكثر غوصاً وتعمقاً ، تتسم بمزيج عجيب من الرضا والصفاء الروحى ، والنظر بعين الخوف والقلق

إلى ما وراء الطبيعة ، وهى الصفات المميزة لتلك المرحلة التى يبلغها الإنسان بعد أن يتجاوز طور الشباب ، وتتجرد نظرته إلى الحياة من الأوهام الكاذبة ، وتنأى نفسه عن المطامع المادية الخداعة ، وتزهد فى رغباتها العنيفة الملحَّة . وتضاءلت فى شعره الشقة بين كُنه الروح وكُنه الطبيعة ، وتقارب البعد بينهما حتى اندمجا اندماجاً كاملا انصهرت فيه أضأل الفروق الخفية ؛ وقد عرف الشاعر كيف يجعل من هذه الفروق غير المُحَسَّة صوراً محسوسة إلى حد عجيب ؛ لما درج عليه من استعمال الاستعارات ، وما أوتى من قدرة خارقة على التلوين Chromatisme ؛ فهو يتمثل السكون فى لون البنفسج ، والسواد فى الريح ، والبياض فى العطر ، فيقول : « سكون بنفسجى ، ريح أسود ، عطر أبيض ، الخ ... » . وغالباً ما يتناول تلوينه فى هذه الحال رؤى روحانية تتخللها لذّات سما بها عن عالم الحس ، كما يتضح هذا فى الأبيات الثلاثة الآتية من ديوان « كآبة » Mélancolie (١٩١٠ — ١٩١١) :

« السماء كلها زرقة ، والوجه ناصع البياض
من الألوان تتألف الحياة . والنشيد الفــرد
لحنٌ غير مدرَك من النـــور يعبر الشفاه » .

* * *

والحق أن جوان رامون خيمينيز ملك ناصية فن الإنشاء الذى تتعاون فيه الحواس ، وتتحد ، لتعبر عن حالة نفسية محددة .

ونستطيع أن نقول إن أهمّ ما تمتاز به آثاره خلال الفترة الأولى من حياته هو الإحساس بشاعرية الطبيعة وموسيقيتها ؛ وقد كان لتأملات خيمينيز فى الطبيعة طوال خمسة عشر عاماً الفضل الأول فى توطيد أقدامه فى عالم الشعر ، وشحذ ملكة الإبداع عنده .

* * *

وقد أصدر « خيمينيز » خلال هذه الحقبة نتاجاً من الشعر غزيراً ، وكان آخر ما أخرجه قبيل رحلته إلى أمريكا ديوان عنوانه « قصائد روحية » Sonetos Espirituales (١٩١٧) تفيض بمعانى الحب ، والوفاء ، والتأمل يكمل بها الشاعر مغامرته الوجدانية التى أملتها عليها الوحدة ، « الوحدة التى يتخلى عنها الحب للفن » .

وفى هذا الديوان قصيدة بعنوان «العدم» La Nada تكشف لنا عن « خيمينيز » وقد مسه شعور جديد من الخوف والقلق ؛ ويتجلى هذا الشعور بأوضح صوره فى آخر أبيات هذه القصيدة وهو :

. . . أنا لست إلا فكرتى نفسها .

وهذا البيت صدى لرباعية الشاعر « لوب دى ڤيجا » التى يقول فيها :

« إلى وحدتى أنا ذاهب ،
ومن وحدتى أنا قادم ،
ذلك أنه يكفينى فى غدوّى ورواحى
صحبة أفكارى فحسب .

* * *

هذا وقد دأب خيمينيز على مراجعة كل ما أصدره من إنتاج أدبى حتّى عام ١٩٢٣ ، فما فتئ يختزله وينقحه حتى لم يبق منه سوى الجوهر الذى ضمنّه الدواوين التى حوت مختارات شعره ؛ على أنه لم يكتف بذلك ، بل عمد بدافع من تطلعه للكمال إلى هذه المختارات ممحصاً لها ومنقحاً ، حتّى أصبح ما بها زبدة مختاراته الشعرية .

* * *

وعندما أعرب خيمينيز ، فيما بعد على الملأ ، عن رغبته فى التعبير عن أحاسيسه الداخلية ، ومشاعره الذاتية الخاصة ، متبعاً فى ذلك سبيلا منطلقاً ينأى عن تأثير المدارس المعروفة ، ولا يتقيد بأى مذهب من المذاهب القائمة — كان ذلك إيذاناً بحدوث ثورة فى نفسه قامت لتفصح عن رد فعل له ما يبرّره حيال كل المؤثرات القديمة .

وببلوغ خيمينيز هذا الطور استهلّ مرحلة جديدة من حياته الأدبية الحافلة : مرحلة التركيز الذهنى ، والشعر المجرد . ويجدر بنا فى هذا المقام أن نترجم تلك الكلمات التى تبين نظرة الشاعر إلى القيم الجمالية بياناً أكثر ما يكون وضوحا وجلاء ؛ وهذه الكلمات نجدها فى أولى صفحات ديوان « صـور خلود » Eternidades (١٩١٨) الذى يلى ديوان « مذكرات شاعر حديث الزواج » مباشرة :

« أيها الفكر هبنى دقة
فى تسمية كل شئ !
. . . ولتكن كلمتى
هى الشئ نفسـه ،
بعد أن تخلقه روحى من جديد . . . »

* * *

وفى ديوان « المذكرات » بدأ خيمينيز يجرى تغييراً ملحوظاً فى أسلوبه وتناوله للموضوعات ، فحرص أكثر من أى وقت مضى على تنقيح عبارته ، وتهذيب معانيه . ولعل هذا التحول كان مدعاة لأسف محبى الشعر ونقاده ممن كانوا يرون فى شعر هذا الأديب الموهوب الذى نفذ إلى أغوار نفسه محللا لأرقّ مشاعرها وأدقّ أحاسيسها ، إحياء لرومانتيكية « جوستافو أدولفو بيكير Gustavo-Adolfo Bécquer » ، وبعثاً لموسيقية المذهب الحديث الذى جاء به روبين داريو ، أوتجديداً للموسيقية الموروثة عن القصائد الأسبانية القديمة المعروفة بشعر الأغانى « الرومانثيرو » Romancero ، بيد أن الذى لا شك فيه أن آثار الشاعر التى توّجتها جائزة « نوبل » إنما هى تلك التى ولدت مع ديوان « مذكرات شاعر حديث الزواج » ، وهو نقطة التحول فى حياة خيمينيز الأدبية .

أما وقد نهج خيمينيز نهجاً جديداً فإنه لم يعزف كلية عن الموسيقى فى شعره ، وإنما قصد إلى إذابتها فى مادة شعره الذى أضحى أكثر تجرداً ، لا يصدر عن شىء إلا بعد جهد متواصل من التأمل الناضج ، والتفكير العميق ، وغدا الشاعر ولا همّ له سوى أن يجعل شعره أكثر مسايرة للفطرة ، وأعظم يسراً حتى يكون فى نصاعته ووضوحه أكمل ما يكون ، تحيط به هالة من التمجيد المطلق ، والثناء العام . ويعرب الشاعر عن رغبته فى الأبيات الآتية :

أيهـا القلب ، ما أعظمها متعة عنـدما
أنزع عنـك يوما بعـد يوم غلافك ؛
وتتجـلى لى حقيقـة مظهـرك ،
رفيقاً ، على سجيتك ، ممتلئاً حيوية . . .

* * *

وأشعار خيمينيز التى أصدرها فى الفترة الثانية من حياته الأدبية تسبح بعظمة اكتشافاته الروحية ؛ فهو لا يرى العالم إلا من خلال تلك الإلهامات النيرة التى يشعّ بها عليه ؛ وما فتئ خيمينيز يخلق هذا العالم خلقاً جديداً ليجعل منه مادة عاطفة ومعرفة ، حتى غدت الطبيعة نفسها فى شعره شيئاً مجرداً غير ملموس . بيد أن العاطفة التى لم تكفّ عن تزويد خيمينيز بمعان جديدة منحته فى الحين نفسه قدرة على التأثير فى النفوس تعادل تلك التى كانت تتمتع بها أولى مؤلفاته ذات الأسلوب الأميل إلى أسلوب القصة ، بل إن قدرته على التأثير فى عهده الجديد غدت أعظم شأناً وأعمق تغلغلا لما امتاز به شعر هذه الآونة من تجريد خلا من البديعيات والتنميقات اللغوية ، فضلا عن عبارته الصافية البينة ، ومعانيه الدقيقة الواضحة . ويطلعنا إنتاجه الأدبى الغزير الذى أصدره حتى قبيل نشوب الحرب الأهلية الأسبانية على ما بلغه شعره من صفاء ووضوح .

وقد كان من شأن اندلاع نيران الحرب الأهلية أن اضطر الشاعر إلى هجرة وطنه لاجئاً إلى أمريكا اللاتينية ، ومنذ ذلك الحين لم يقع بصره على مسكنه

بمدريد ، ذلك المسكن الزاخرة جدرانه بالكتب ، المزدانة غرفه دائماً بالورود ، حيث كان يطيب له أن يستقبل الطلاب والشباب من الأدباء والفنانين أمثال « فدريكو جارثيا لوركا » Federico Garcia Lorca ، و « رفائيل ألبرتى Rafael Alberti »، و « لويس ثرنودا» Luis Cernuda و « جييرمو دى تورى» Guillermo de Torre، و « لويس بونويل» Luis Bunuel ، و «سلڤادور دالى» Salvador Dali فكان منزله بحق البوتقة التى انصهرت فيها حياة أسبانيا الفكرية فى الفترة ما بين ١٩٢٥ ، ١٩٣٦ .

* * *

وقد استوطن الشاعر فى بادئ الأمر مدينة « هاڤانا » بجزيرة كوبا حيث واصل – على الرغم من جراح روحه ، وقلق المنفى وآلامه – نشاطه الأدبى ، فعمل على جمع طبعة منقحة نهائية لكل إنتاجه ، وأعلن عن عزمه على أن يبقى المدافع الأول عن الشعر وحامى كيانه . ومن كوبا بعث خيمينيز إشعاعاته النيرة على بلدان كثيرة من القارة الأمريكية إلى أن حط رحاله أخيراً فى جزيرة « بورتو ريكو » Puerto Rico ، وظل يعمل بها ، تعاونه «زنوبيا» زوجته ، وهى امرأة كاملة تعتبر مثالا للذكاء والولاء والتضحية .

* * *

ومما يجدر ذكره أنه ليس لخيمينيز من النثر إلا كتاب واحد هو كتاب «بلاتيرو وأنا » Platero Y Yo (*) الذى يتضمن سلسلة متتابعة من الفصول القصيرة ، يغلب عليها الطابع العاطفى الحزين ؛ بطلها حمار صغير الحجم من فصيلة أصبحت اليوم فى سبيلها إلى الانقراض ،

أطلق عليه الكاتب « بلاتيرو » .

وقد دفع الحنين خيمينيز إلى اختيار مسقط رأسه مسرحاً لأحداث كتابه ، فجعلها تدور فى الريف الأندلسى حول مدينة « موجير » Moguer القابعة على شاطئ المحيط الأطلسى ، فيتهادى « بلاتيرو » بين البيوت الناصعة البياض ، ومزارع الكروم وبساتين البرتقال تحت زرقة السماء الصافية .

وقد أحرز هذا الكتاب ، منذ نشره عام ١٩١٤ ، نجاحاً كبيراً ، وأضفى على صاحبه شهرة واسعة فى بلاده ، وما زال يلاقى حتى اليوم رواجاً عظيما ، ويترجم إلى كثير من اللغات الأخرى ؛ بيد أن القارئ الذى يتصفحه على عجل من غير أن يمعن النظر فى هذه القطع الست والتسعين التى احتواها الكتاب – سرعان ما يصاب بخيبة أمل ، إذ أن أسلوبه فى عرض هذه الذكريات غاية فى الإيجاز ، فهى ثمرة جهد متواصل من التأمل الناضج والتفكير العميق ، أبرزها فى لفظ مصقول وعبارة مهذبة ، حتى لتخال كل قطعة منها شعراً منثوراً .

* * *

ولا مراء فى أن خوان رامون خيمينيز أكثر شعراء هذا العصر إنتاجاً وتنويعاً ، وقد وُصف بأنه « أندلسى عالمى » ، إذ أن الأندلس تظهر على حقيقتها فى أدبه المعبر عن كرم أهلها ، وما خفى من رقتهم وجمالهم الهادئ الوديع . فخيمينيز تهتز مشاعره بحب وطنه ، وتتجاوب أحاسيسه وروح أرضه عن صدق ؛ هذه الروح التى تبحث بإصرار عن أعمق الجذور التى هى منابع للإبداع الأدبى النضير .

* * *

وربما كان هذا الأديب المجدد المدقق فى انتقاء

(*) بلاتيرو اسم أطلقه خيمينيز على حمار تدور المناقشات بينه وبين الشاعر فى هذا الكتاب . وهو شئ شبيه بحمار الحكيم لتوفيق الحكيم .

الألفاظ وتخيرها دون أن يعبأ كثيراً بالاعتبارات الشكلية — أكثر الشعراء الإسبان تمسكاً بتقاليد الآداب الأسبانية القديمة ، على النقيض من شاعر مثل ماتشادو Machado ، أو بالأخص من شاعر مثل «جارثيا لوركا» Garcia Lorca وهما اللذان اغترفا من المأثور الشعبي بوفرة بالغة . وقد أوضح خيمينيز رأيه في ذلك في المذكرة التي ألحقها بمختارات شعره الثانية ، وضمنها ترفعه واستعلاءه على الفن الشعبي ، وبين فيها الهدف الذي يسمو إليه بشعره إذ كتب يقول :

« إني لا أومن بفنٍّ شعبي رفيع رصين ؛ فالفن الرفيع المسمى بالشعبي في رأيي — لا بد أن يكون تقليداً من غير وعي لفن راق قد اندثر . . . وأيًّا ما كان الأمر ، فإني لا أومن بأن يكون ثمّة فنٌّ للعامة ، وليس من الضروري أن يلمّ الخاصة بكل نواحي الفن ؛ إذ يكفي أن تمتلىء نفوسهم بإشعاعاته العميقة » .

* * *

ولا ريب في أن المثل العليا لشاعرية خيمينيز وهي النبل والصفاء والجمال ، قد لعبت دوراً خطيراً في تجديد الشعر الأسباني والسموّ به منذ فجر هذا القرن ، واستغرق مدة طويلة من جيل أولئك الشعراء أمثال « لوركا » ، و « ألبرتي » ، وغيرهما الذين يمثلون جيلا من أغنى الأجيال وأخصبها في حياة أسبانيا الأدبية . وهذا ما دعا الأكاديمية السويدية إلى تتويجه ، كما سمّي بحق : « رائد الشعر الحديث ، وعميده العظيم » .

امبراطور عربي على عرش رومة

بقلم الدكتور جمال مرسى بدر

إذا كانت عظمة الأمة العربية قد تبلورت فى الإسلام بعد أن اختارها الله لرسالته ، وبعث من بنيها خاتم رسله إلى الناس كافة — فإن الأمجاد العربية ترجع فى الزمان إلى ما قبل الإسلام بقرون عدة . وما أحرانا فى نهضتنا القومية الحاضرة وما نستهدفه فيها من جمع كلمة العرب أن نراجع تاريخنا لا فى العصر الإسلامى الزاهر فحسب ، وإنما كذلك فيما قبل الإسلام ، فى ذلك العصر الذى كان اسم « الجاهلية » مدعاة إلى ظن الكثيرين أنه عصر يخلو من كل مجد وعظمة ؛ والحق أنه عصر تجلت فيه عظمة الأقوام العربية فى مظاهر شتى كانت إرهاصات لما يحمله المستقبل للعرب من عز وسلطان تحققا لهم فى ظل الإسلام ؛ إذ سيطروا على معظم المعمورة ، وحملوا مشعل الحضارة والتمدين غير منازعين قروناً مديدة .

* * *

وتاريخ العرب الجنوبيين ودولهم الزاهرة قبل الإسلام لم يعد الآن خافياً ، وحضارتهم القديمة وآثارهم الكثيرة — التى يرجع بها بعض الباحثين إلى ألفى سنة قبل الميلاد — أصبحت موضع اهتمام العلماء والمؤرخين . على أن شمالى الجزيرة العربية شهد كذلك دولاً عربية نشأت على حافة الصحراء فى أطراف الجزيرة : إلى الغرب على تخوم سورية ، وإلى الشرق على تخوم العراق : فكانت دولة الأنباط التى اتخذت عاصمتها سَلْع (بطرة) ، وكانت تدْمُر ، ثم كانت مملكة الحيرة ، وإمارة بنى غسَّان التى ظلت قائمة إلى زمن ظهور الإسلام .

وموضوعنا هذا يتناول بطلاً عربيًّا نجم فى مشارف الشام فى القرن الثالث الميلادى ، وتجاوز أفق آماله الدول العربية المحلية إلى الإمبراطورية التى كانت تبسط سلطانها فى ذلك العصر على تلك الأصقاع ، فانخرط فى سلك جيوشها ، ولم يقنع بدون تسنُّمه عرش رومة إمبراطوراً لأعظم إمبراطورية فى ذلك الزمان !

ذلك هو ماركوس جوليوس فيليبوس Marcus Julius Philippus أو « فيليب العربى » كما يسميه المؤرخون .

وقد جرى المعتاد فى ظل الإمبراطورية الرومانية على أن يتخذ رعاياها — وخاصة من يكون لهم فى الدولة أو فى الحكومة شأن — أسماء لاتينية تختفى تحتها قومياتهم المميزة .

* * *

ولد فيليب حوالى سنة ٢٠٤ ميلادية فى نواحى بصرى بالشام فى محلة أنشأ هو فيها بعد مستعمرة فيها سماها فيليبوبوليس ، وتعرف الآن باسم « شهبة » ، وكان أبوه شيخاً من مشايخ العرب بحوران اتخذ اسم جوليوس مارينوس ؛ إذ كانت عائلته قد حصلت على لقب مواطن رومانى من بعض الأباطرة السابقين ، وانضم الشاب فيليب إلى صفوف الجيوش الرومانية ، كما كان يفعل الكثيرون غيره من العرب الذين لعبوا دوراً هامًّا فى الجيش الإمبراطورى فى القرنين الثانى والثالث ، كما كان لهم تأثير كبير فى السياسة الرومانية ، بل إن جيوش الشرق لم يكن لها من الصبغة الرومانية إلا الاسم ، فكانت فى حقيقتها شرقية الطابع ، واحتفظت العناصر المكونة لتلك الجيوش — ومن أهمها العرب — بطابعها القومى البحت

طوال العهد الإمبراطورى[1] .

تدرّج فيليب فى مراكز الجيش الرومانى حتى كان فى زمن حروب جورديان الثالث ضد الفرس أحد قواد الحـــرس الإمبراطورى أهم فرق الجيش ، وكان الإمبراطور جورديان يتولى شخصيًّا القيادة العليا للجيش، غير أنه لحداثة سنّه كان مطواعاً لحميه قائد الحرس الإمبراطورى تيميسثيوس Timesitheus الذى كان يسيِّر سياسته ، ويدبِّر كل أمره ، فلما استردّ الرومان المدن السورية من أيدى الفرس ، واستعدوا للسير نحو ممتلكات فارس فيما بين النهرين سنة ٢٤٣ — مات تيميسثيوس — ويشك بعض المؤرخين ومنهم جيبون فى أنه مات مسموماً — فخلفه فيليب كقائد للحرس الإمبراطورى ، ووجد وهو فى هذا المنصب الخطير السبيل ممهدةً لتحقيق أهدافه البعيدة ومطامعه الكبيرة ؛ ولا غرو ؛ فلقد كان للحرس الإمبراطورى ماض طويل من التدخل فى السياسة وعزل الأباطرة وتوليتهم منذ الدور الذى لعبه فى تولية الإمبراطور كلوديوس سنة ٤١ ، وتكرر بعد ذلك تدخل الحرس الإمبراطورى فى أزمات الحكم ، وساعده على ذلك كونه المنفردَ دون سائر فرق الجيش بالإقامة فى العاصمة وما حولها .

وبتعيين فيليب قائداً للحرس أصبحت تلك الأداة الخطيرة طوع بنانه ، فلم يتردد فى استخدامها للوصول إلى غرضه ، وانتهز فرصة قلة المؤن والإمدادات ، فأثار الجنود على الإمبراطور مستغلاً صغر سنه ، وجعلهم يتناقلون بينهم أن المهمة العسيرة التى يضطلعون بها تتطلب قائداً له من الخبرة والحنكة ما ليس للشاب الصغير جورديان ! وما لبث الجند أن حملوا جورديان على إشراك فيليب معه فى السلطة الإمبراطورية ، وسرعان ما وثب الجند بعد ذلك على الإمبراطور فى أثناء الزحف على طيسفون عاصمة فارس ، فقتلوه عند التقاء نهر الفرات برافده « الخابور » ، وكان ذلك فى شهر فبراير أو مارس سنة ٢٤٤ ، ونادوا بفيليب إمبراطوراً على روما .

بادر فيليب بإرسال كتاب إلى مجلس الشيوخ فى روما عزا فيه موت جورديان إلى المرض ، وحيًّا ذكراه ، فلم ير المجلس مناصاً من الاعتراف بفيليب إمبراطوراً ؛ إذ كانت السلطة الفعلية قد انتقلت منذ زمن إلى فيالق الجيش الرومانى ، ولم يعد لمجلس الشيوخ من الأمر شىء فى حقيقة الواقع ، ولم يكد فيليب يظفر باعتراف مجلس الشيوخ حتى عجَّل بإنهاء الحرب مع فارس ، ووقَّع صلحاً مع سابور الأول يعتبره بعض المؤرخين مجحفاً بمصالح الإمبراطورية ؛ إذ أسلم مملكة أرمينيا إلى النفوذ الفارسى بالرغم من احتفاظ الإمبراطورية بممتلكاتها فيما بين النهرين . ومهما يكن من أمر فقد أسرع فيليب بعد إبرام هذا الصلح إلى أنطاكية ، ومنها ركب البحر إلى روما ؛ ليبدأ حكمه الذى دام قرابة ست سنوات .

اختط فيليب العربى سياسة جديدة تخالف سياسة الأباطرة الذين سبقوه إلى الحكم فى ذلك العهد الذى يسميه المؤرخون عهد الملكية العسكرية ؛ إذ عمل على إعادة شىء من سلطان مجلس الشيوخ إليه ، فاكتسب بذلك عطف المجلس وولاءه ، وكان يميل إلى الاعتماد فى حكمه على المجلس والشعب أكثر من اعتماده على فيالق الجيش الإمبراطورى ، واجتهد فى تغيير أساليب الحكم الإرهابى الذى استنّه الإمبراطور هادريان ، وبلغ أوجه فى عهدى الإمبراطورين ماكسيمينوس وسبتميوس ، فاكتسب بذلك محبة سكان المدن والأقاليم على السواء ؛ إذ ألغى السخرة ، وخفف من حدة المصادرات التى كانت تتعرض لها أموال الأهلين ، وأصدر أمره بالعفو العام عن المسجونين السياسيين وبعودة من كان منهم منفيًّا فى أطراف

---

(١) انظر الدور الهام الذى كان للجنود العرب فى الجيش الإمبراطورى الرومانى

Cheesman : The Auxilia of the Roman Imperial Army, 1914.

وخصوصاً ص٨٨ وما بعدها وص١٤٥ وما بعدها ومقالا فى مجلة «أرابيكا» المجلد الثالث (سنة ١٩٥٦) ص ١٨١ — ٢١٣ .

Irfan Kawar : The Arabs in the Peace Treaty of A.D. 561, Arabica III (1956) pp. 181-213.



عملة رومانية من عهد فيليب العربى منقوش على أحد وجهيها صورته



تمثال نصفى للإمبراطور فيليب « من متحف الفاتيكان »

الإمبراطورية ، ولم يعد يعير سمعه إلى الجواسيس والمخبرين الذى كان الأباطرة السابقون يبثونهم فى مختلف الأنحاء . وعلى الجملة فقد حاول فيليب جاهداً أن يحكم حكماً يتسم بالعدل والحرية والنظام ، فكان عهده القصير ردّ فعل للملكية العسكرية التى كان طابعها الظلم والفوضى وكبت الحريات .

وقد بقيت لنا وثيقة هامة من عهد فيليب تصور تلك السياسة الجديدة ؛ والوثيقة عبارة عن خطبة عنوانها « إلى الإمبراطور » ، ينسبها بعض المؤرخين إلى الحكيم الأثينى المعروف نيكاجوراس[1] جاء فيها :

« وأما عن عدله فيكفى ما قد ذكرنا ؛ إذ أى إحسان أظهر » « من ذلك وأعظم ؟ لقد كانت كل المقاطعات راسفة فى أغلال الخوف ، » « فكان العدد الجم من الجواسيس يجوبون أرجاء المدن لتسقط ما يتحدث » « به الناس ، وكان من المستحيل أن يفكر المرء أو أن يتحدث فى » « حرية ؛ حتى لقد زال كل أثر لحرية القول فى أكثر حدودها اعتدالا ، » « وكان كل إنسان يرتعد فرقاً من ظله ، فجاء (فيليب) ، وخلص » « النفوس من هذا الرعب ، وأطلق إسارها ، وأعاد لها حريتها كاملة » « غير منقوصة » .

ويستطرد كاتب تلك الوثيقة فيقول :

« لقد كان كثير من الأباطرة السابقين شجعاناً فى مواجهة العدو ، » « ولكنهم كانوا خاضعين لسلطان جيوشهم ، أما هو فقد أمسك » « بيديه قياد الجيش فى سهولة ، وأعاد الجند إلى النظام ؛ حتى لقد » « رقدت أطماعهم فى اقتضاء أكثر مما كانوا يتقاضون من المبالغ ، وهو » « ليس بقليل » .

[1] (١) روستوفزيف ص ٣٩٧ وما بعدها .

وهكذا تصور الوثيقة سياسة فيليب على النقيض من السياسة التقليدية للملكية العسكرية ، فتقول : إنه لم يكن يضع أدنى ثقة فى الوشاة والجواسيس ، ولم يكن يسلب رعاياه أموالهم بالمصادرات والضرائب الظالمة ، وكان قائداً حكيما . وأكثر من ذلك كان سياسياً ودبلوماسياً بارعاً ، ولم يكن عبد جنوده ، بل كان سيدهم . وتسبغ عليه الوثيقة فى مواضع متفرقة أوصاف التقى والحكيم والعادل والمحسن ، ومع ما قد يكون فى هذا كله من بعض المبالغة فإنه يصور فى الأقل اتجاه سياسة فيليب وما كان يستهدفه ذلك الإمبراطور العربى من تجديد فى أسلوب الحكم وارتفاع بسياسة الدولة عما كانت قد تردّت فيه من المظالم والمفاسد .

* * *

وثمّة وثيقة أخرى من عهد فيليب تبيّن بعض الأوضاع الاجتماعية فى عهده ، وتصور جهوده لإصلاح

تلك الأحوال ، وهى عريضة من فلاّحى بعض الأراضى الحكومية فى آسية الصغرى يقولون فيها [١] :

« بينا يحظى سائر الناس فى أيام حكمك السعيدة – يا أكثر »
« الملوك تقى وبركة – بحياة آمنة لا يكاد صفوها مكدر ؛ إذ قد »
« انتهى الفساد ، وانقطع تماماً الاستغلال – ما زلنا وحدنا نقاسى »
« من المساوى مالا يتفق مع عهدكم السعيد ؛ ولذا نرفع إلى مقامكم »
« هذا الالتماس نحن فلاحى الأباطرة الأقدسين ؛ وبهذه الصفة »
« نلتجئ إلى جلالتكم ؛ فنحن نعانى الظلم وابتزاز الأموال من أولئك »
الذين واجبهم أن يحموا الشعب . . . فهؤلاء الرجال من ضباط وجنود »
« وحكام وكذا مندوبوكم التابعون لكم . . . يجيئون إلى قريتنا ويسوقوننا »
« بعيداً عن أعمالنا ، ويستولون على مواشينا التى نستخدمها فى الحرث ، »
« ويبتزون منا ما ليس من حقهم ؛ فنحن نعانى ظلماً واستغلالا »
« غير عاديين ! » .

هذا وقد كان للزراعة نصيب كبير من اهتمام فيليب : فقد اجتهد فى إعادة زراعة الأراضى الكثيرة التى تركت بوراً سواء من أملاك الدولة أو من غيرها نتيجة للفوضى والظلم وعدم الاستقرار ، وفى سبيل ذلك شجع بيع الأراضى إلى الجنود المسرحين ، وغيرهم بأثمان زهيدة أو اسمية ، وأصدر أوامره بحماية الزارعين وتشجيعهم على الاستمرار فى فلاحة أراضيهم . وهناك وثائق أبقت عليها الأيام من عهد فيليب تثبت جهوده تلك لإحياء الأرض الموات وتشجيع الزراعة فى مصر بالذات ، منها وثيقة مؤرخة سنة ٢٤٦ (مجموعة برديات المتحف البريطانى ج٣ ص ١٠٩) هى عقد بيع وردت فيه الإشارة إلى الإعلان الذى أصدره حاكم مصر لتشجيع الإقبال على شراء الأراضى وحماية صغار الملاك تنفيذاً لسياسة الإمبراطور فيليب لا فى مصر وحدها ، بل فى سائر أنحاء الإمبراطورية .

وتجدر الإشارة بهذه المناسبة إلى أن القرن الثالث الميلادى يمثل فى تاريخ الإمبراطورية الرومانية مرحلة تدهور اقتصادى عام شمل الزراعة والصناعات والتجارة ؛ ومع ذلك فيبدو أن مصر فى القرن الثالث لم تشارك فيما حلّ بسائر أنحاء الإمبراطورية من ملمات ؛ فبالرغم من انتشار الركود فى بعض المراكز الصناعية – كانت مصر أولا وقبل كل شىء بلداً زراعيًّا ، وقد احتفظت الأرض بخصبها ، ولم ينل منها النهب والسلب على أيدى الغزاة البرابرة ، كما حدث فى أنحاء أخرى من الإمبراطورية ، ولم تتأثر مصر كثيراً بضروب المصادرات وابتزاز الأموال التى تصحب تنقلات الجيوش الكثيرة ذهاباً وجيئة ، وكذلك لم ترتفع الضرائب العينية المفروضة على الزارعين ، وكان محصول القمح يزيد على حاجة الفلاح ، كما كان سعره حسناً . وهكذا على حين يرسم لنا المؤرخون صورة قاتمة للقرن الثالث تسودها الأزمة الاقتصادية والفوضى السياسية وهجمات البرابرة والحروب الأهلية فى آسية الصغرى وفى البلقان وفى غيرها من أرجاء الإمبراطورية الرومانية – نجد مصر تبدو كبقعة مضيئة فى تلك الصورة السوداء ، إذ يسودها نسبيًّا الرخاء ، ونجد المدن المصرية تقوم بتنفيذ أعمال عامة لا يكاد يكون لها مثيل فى المقاطعات الأخرى حتى فى أكثر أيام الإمبراطورية ازدهاراً [١] .

كان من جراء السياسة التى سار عليها فيليب أن نعمت الإمبراطورية بهدوء تام فى الداخل لم تعكر من صفوه إلا هجمات البرابرة على حدود الإمبراطورية ، فلم يتردد فيليب فى التوجه بنفسه على رأس الجيش لرد الغزاة من الجرمان والكاربيين فى سنتى ٢٤٥ و ٢٤٦ ، وتكللت تلك الحملات بالنجاح ، وارتد البرابرة على أعقابهم ، فاستحق فيليب بذلك لقب غازى الجرمان Germanicus Maximus ، وغازى الكاربيين Carpicus Maximus ؛ وعاد إلى رومة ليحتفل بتلك الانتصارات .

* * *

وفى ٢١ من أبريل سنة ٢٤٨ حلت الذكرى الألفية لتأسيس مدينة رومة ، وهى الحدث البارز الذى يتميز به عهد فيليب العربى ، وقد احتفل فيليب بتلك المناسبة

(١) روستوفزيف ص ٤٢٦ .

(١) جونسون ص ١٥٨ .

العظيمة احتفالاً جديراً بأهميتها التاريخية الكبرى ، ولا زالت عظمة الاحتفالات التى أمر بها فيليب تتجلى لنا من خلال السطور فى كتابات المؤرخين الأقدمين ، وكان من أهم مظاهر تلك الاحتفالات إحياء الألعاب الرياضية الكبرى التى كانت قد جرت عادة الرومان بإحيائها كل مائة عام ، وكان لتلك الألعاب شأن عظيم لدى الرومان لأهميتها ولتطاول الفترة بين دوراتها بحيث كان الأكثرون لا تتاح لهم فى حياتهم مشاهدتها ، وكان من يشهدها فى حياته مرة يُعتبر حسن الحظ ، وقلّ بل ندر من الناس من كان يشهدها أكثر من مرة ؛ لأن ذلك كان يقتضى أن يمتد به العمر أكثر من قرن .

وامتاز عهد فيليب بالتسامح الشديد نحو المسيحيين على خلاف ما كانت تجرى عليه سياسة الأباطرة السابقين ، وعلى الضد كذلك مما عقب عهد فيليب مباشرة من الاضطهاد الشديد للمسيحيين ، أما فى عهد فيليب فقد ترك أتباع الدين الجديد وشأنهم ، بل كان يباح لهم الوعظ والدعوة إلى دينهم علناً ، وقد حدا هذا التسامح البيّن ببعض مؤرخى الديانة المسيحية إلى القول بأن فيليب كان مسيحياً فى الباطن ، وأنه لذلك يعتبر أول الأباطرة المسيحيين ؛ وبالرغم من أنه قد كتبت فى إثبات مسيحية فيليب كتب برمّتها لم تثبت هذه الواقعة تاريخياً ، وفيما خلا تسامحه مع المسيحيين كان فيليب يتبع الدين الرسمى للدولة الرومانية .

وقد أصدر فيليب أمره بتأليه أبيه على نحو ما كانت تجرى به العادة فى رومة من رفع بعض الناس إلى مرتبة الآلهة ، كما أشرك ابنه الطفل معه فى السلطان ، ومنحه لقب قنصل ، واستخدم أخاه المسمى يوليوس بريسكوس حاكماً على ما بين النهرين ، ثم حاكماً على المقاطعات الشرقية كلها Rector Orientis ، ثم قائداً للحرس الإمبراطورى ؛ وقد دعا هذا كله إلى الظن بأن فيليب العربى كان يسعى إلى إنشاء أسرة مالكة يتوارث أفرادها عرش الإمبراطورية . ومهما يكن من أمر صحة هذا الظن فقد أعجلت الأيام فيليب عن ذلك كله وأطاحت الأحداث به وبابنه فى فورة من تلك الفورات التى اتّسم بها تاريخ الإمبراطورية الرومانية لذلك العهد .

ذلك أن أخذ الجنود بالشدة وإعادة النظام إلى صفوف الجيش فضلاً عن محاولة إرجاعه سلطات مجلس الشيوخ إليه والاعتماد فى الحكم على الجماهير الشعبية دون فيالق الجيش — هذا كله — كان له ولا شك أثره فى ولاء الجند للإمبراطور وشعورهم له ، وهم الذين استمرءوا على مر السنين عزل الأباطرة وتوليتهم ، واعتادوا الفوضى والثورات ، ولم يعد بعيداً على أهوائهم — كما يقول المؤرخ جيبون — رفع أصغر الجنود وأقلهم شأناً إلى العرش ؛ فبدأت الاضطرابات فى صفوف الفيالق الرومانية المعسكرة فى أنحاء مختلفة من الإمبراطورية ، ونودى بثلاثة من الأدعياء أباطرة ، كلٌ منهم يؤيده قسم من أقسام الجيش فى جهة من الجهات .

بدأت هذه الحركة عند ما تمردت الفيالق المعسكرة فى الدانوب مستعينة بقبائل القوط ، ونادت بضابط صغير هو طباريوس كلاوديوس مارينوس إمبراطوراً ، وما إن بلغ النبأ مسامع فيليب حتى فكر فى اعتزال العرش حقناً للدماء وتجنباً للفوضى التى تمزق أوصال الإمبراطورية ، وأبلغ الأمر مجلس الشيوخ الذى ساده الوجوم ، وران عليه الصمت لدى سماع ما قاله الإمبراطور إلى أن وقف أحد الشيوخ وهو ديقيوس ، فخاطب المجتمعين فى هدوء واتزان منددًا بالدعىّ مارينوس واصفاً تلك الحركة بأنها اضطراب عابر جدير بالاحتقار ومستحق للقمع ، وأضاف إلى ذلك أن مارينوس سوف تقضى عليه الفتنة التى أوجدته . وسرعان ما تحققت هذه التكهنات ؛ فإن جيوش الدانوب التى نادت بمارينوس إمبراطوراً بالأمس أودت به الغداة ، فكان من أثر ذلك أن أعجب فيليب بحكمة ديقيوس وبُعد نظره ، ورأى فيه الرجل الوحيد الذى يعتمد عليه فى إعادة النظام إلى صفوف جيوش الدانوب المضطربة ، فعيّنه قائداً لها ، وبعثه

إليها بالرغم مما يقال من تردُّد ديقيوس فى قبول هذه المهمة ونصيحته للإمبراطور بألا يمنح الجنود المتمردين قائداً ماهراً !.

وقد صحَّت تلك المخاوف التى ساورت نفس ديقيوس؛ إذ أنه بالرغم من نجاحه فى حمل قبائل القوط على الارتداد قد اضطر بضغط الجنود فى فيالق الدانوب إلى قبول المناداة به إمبراطورا ، ويقال : إنهم خيروه بين القتل والعرش ؛ فرأى أن يستجيب لهم ، وبعث فى الوقت نفسه كتاباً إلى فيليب يطمئنه فيه ، ويؤكد له ولاءه وترقبه أول فرصة تسنح للنزول عن المنصب الإمبراطورى الذى اضطره إليه الجنود الثائرون ، غير أن فيليب لم يركن إلى ما جاء فى ذلك الكتاب ، ورأى الخطر محدقاً به ، فعمد إلى حشد جيش كبير لملاقاة فيالق الدانوب العاصية وعلى رأسها ديقيوس ، فكان اللقاء بينهما قرب فيرونا فى شمالى إيطاليا فى شهر سبتمبر أو أكتوبر سنة ٢٤٩ ، ودارت رحى معركة سقط فيها فيليب قتيلا ، وانهزم جيشه ، وما كاد الخبر يصل إلى رومة حتى بادر رجال الحرس الإمبراطورى بقتل ابن فيليب الطفل منضمين إلى الإمبراطور الجديد ديقيوس .

وهكذا انتهت تلك الحياة العجيبة التى ارتفعت بعربى من أبناء الصحراء السورية إلى عرش أعظم إمبراطوريات العالم فى سلسلة سريعة من الأحداث التى إن تكن من طابع العهد فإن نصيب الجرأة والمواهب فيها ليس بقليل .

* * *

أهم المراجع :

Enciclopedia Italiana Vo. Filippo .

Rostovtzeff : The Social and Economic History of the Roman Empire, 1926.

Cheesman : The Auxilia of the Roman Imperial Army, 1914.

Gibbon : The History of the Decline and Fall of the Roman Empire, Vol. I.

Johnson : Roman Egypt in the Third Century, in "The Journal of Juristic Papyrology" (Warsaw), Vol. IV. (1950), pp. 151-158.

Kawar : The Arabs in the Peace Treaty of A.D. 561, in "Arabica", Vol. III (1956) pp. 181-213.



أضواء على أدب الجزائر

١ - محمد ديب

بقلم الأستاذ أنور عبد الملك

فى الجزائر اليوم ، وفى قلب المعركة التحريرية الكبرى ، نهضة أدبية تلعب دوراً هامًّا فى الحركة الوطنية الجزائرية ، وفى إثارة الرأى العام العالمى ووعيه لفهم حقيقة هذا الشعب الشقيق الباسل الذى يأبى إلا أن يحيا حياة حرة مستقلة .

إن معالم هذا الأدب الجزائرى المعاصر تحجبها عنا أنباء الدماء من ناحية ، ودعاية الاستعمار المغرضة من ناحية أخرى . ولا بد لنا ، فى مطلع هذا المقال ، أن نبرز ما للأدب الجزائرى المعاصر من خصائص مميزة تكاد تكون مزيدة فى مجال الآداب المعاصرة .

ذلك أن السياسة الفرنسية الاستعمارية التى كانت — وما تزال — تعمل على إدماج الجزائر فى فرنسا — وكأن الجزائر لا تعدو أن تكون ثلاث مقاطعات من مقاطعات فرنسا — نجحت فى القضاء على كل وسيلة من وسائل التعبير عن القومية الجزائرية المستقلة باللغة العربية ، وهى لغة السكان الأصليين . فقد أصبحت الفرنسية لغة المكاتبات الرسمية ، والمعاملات التجارية والمالية ، والتدريس ، والصحافة ، والجامعة ، والملاهى . ولم يعد للعربية إلا مجال الحديث اليومى بين أفراد الشعب ، وبخاصة فى الريف ، وهو حديث يدور جلّه باللهجة الجزائرية العامية ، حتى ضعفت ركائز اللغة العربية الفصحى على مرّ الأيام . وإذا قارنا بين الموقف فى الجزائر من ناحية ، وفى تونس ومراكش وسوريا ولبنان ، وفيتنام — وكل مكان أو أمة تقع تحت وطأة الاستعمار أو الوصاية الغربية — من ناحية أخرى ، نرى أن الفرق شاسع ، فبينما احتفظت هذه الدول بلغتها القومية ، وقدمت إنتاجاً أدبيًّا وثقافيًّا ، يتفاوت من حيث الاتساع والعمق ، بلغتها القومية ، نرى الجزائر تنفرد فى عزلتها القهرية .

وترتب على هذا الوضع الفريد أن اتسم الأدب الجزائرى بطابع خاص مميز . فقد ظهرت موجة أولى من الأدباء قبل الحرب العالمية الثانية وفى أثنائها ؛ ولكنها كانت موجة من الأدباء الفرنسيين الذين نشأوا فى الجزائر — مثل ألبير كامو وعمانوئيل روبليس — أو الأدباء الذين رأوا فى الجزائر مادة خصبة للأدب الغريب الشاذ ، مثل الأخوان تارو . وهؤلاء جميعاً لم يكونوا من العرب الجزائريين ، ولم يعكسوا القومية الجزائرية ، ولا تطلّع الشعب الجزائرى إلى تأكيد شخصيته ، ونيل استقلاله ، والتقدم فى طريق البعث الجديد . فقد كان الطابع العام لكتابات هذا الفريق من الفرنسيين المعنيين بالجزائر طابع الوقوف أمام مأساة الجزائر وقفة المتفرج الذى يشفق على هذه البلاد ، ويتحسر عليها ، وينعى حالها ، ويرثى لها ، وكأن المسألة مسألة تمتّ إلى مجال العواطف الإنسانية ليس إلا .

* * *

ثم كانت الحرب العالمية الثانية ، واشتدت الحركة الوطنية التحريرية فى جميع المستعمرات ، وكانت تهدف إلى تحقيق الاستقلال السياسى والاقتصادى والعسكرى والثقافى ، وأمام حكومات ديموقراطية تعيد بناء الوطن ، وتسعى إلى تدعيم السلام العالمى .فكان لا بد من أن تعم



هذه الموجة شمال إفريقيا ؛ وقد حدث بالفعل ، ودخلت الجزائر فى معركة الحرية .

ومن خلال هذه المعركة الكبرى ، انبعثت الموجة الثانية من الأدب الجزائرى . لم تكن هذه المرة من صنع جماعة من الكتاب الفرنسيين العاطفين على الجزائر أو المعنيين بشئونها ، بل كانت تتكون من كتاب جزائريين مسلمين مرتبطين بشعبهم بأوثق العرى : محمد ديب ، مولود مامرى ، مولود مزعون ، وغيرهم . وهؤلاء جميعاً يلمون بالعربية ، ولكنهم يكتبون بالفرنسية ، وهو أمر يعوق انتشار مؤلفاتهم فى الأقطار العربية ، ويدل على مدى ارتباط الثقافة الجزائرية الوطنية بالثقافة الفرنسية ، وعميق تأثرها بها ، وبخاصة من حيث الشكل .

إن الجيـل الجديد من أدباء الجـزائر يمتاز بمعالم أخرى تجعل منه ظاهرة خاصة . فهو جيل يتكون من أدباء مارسوا مشكلة ازدواج الحضارة وهى مشكلة عدد كبير من مثقفى الجزائر الذين تعلموا فى فرنسا وتزوجوا فرنسيات — وإن طغت الثقافة الفرنسية ، ولا أقول الحضارة ، على الثقافة العربية ، على حين نراهم على نقيض ذلك تماماً يتمسكون بالحضارة الجزائرية العربية الإسلامية ، ويرون فى ذلك تأكيداً لشخصيتهم القومية وتراثهم الوطنى . وهو جيل نشأ فى المرحلة التى نشأ فيها الجيل الجديد من أدبائنا المصريين ، وبخاصة الوافدين منهم ، أى بين ١٩٣٩ و ١٩٥٥ ، بين اندلاع الحرب العالمية الثانية ومؤتمر باندونج ؛ وترتب على ذلك أنهم تأثروا جميعاً لمذهب الواقعى فى الأدب ، وجعلوا من الشعب مادة لرواياتهم وقصصهم ودواوينهم . وهم أيضاً أبناء عصرهم : مارسوا اليأس والقلق ، واتجهوا بعد ذلك نحو العمل المثمر والأمل المشرق .

* * *

ولنبدأ بالتعرف على محمد ديب .

ولد محمد ديب فى ٢١ من يوليو ١٩٢٠ بمدينة تلمسان ، عاصمة مقاطعة وهران — التى هى اليوم أهم مناطق الثورة ضد الاستعمار — من أسرة فقيرة جداً . وكان محمد يكبر إخوته جميعاً ، مما أضاف إليه مسئوليات جسيمة ، وبخاصة بعد وفاة والديه وهو لم يبلغ الحادية عشرة . واضطر إلى قطع دراسته بمدرسة تلمسان القانوية ليعمل مدرساً أولياً بقرية زوج البغال ، وهى قرية تتكون من خمسة منازل على الحدود بين الجزائر ومراكش ؛ ثم أصبح محاسباً فى مكاتب الجيش أثناء الحرب ؛ ثم موظفاً بإدارة المواصلات بعد ١٩٤٢ ، ومترجماً فى الجيش بمدينة الجزائر بين ١٩٤٣ و ١٩٤٤ ؛ والتحق بعد ذلك بمصنع سجاد فى وظيفة رسام ؛ وأخيراً عمل محرراً فى جريدتين جزائريتين ؛ فبدأ يكتب القصص القصيرة ، وينظم الشعر وهو فى الرابعة عشرة من عمره ، ونشرت له عدة صحف جزائرية وفرنسية وسويسرية بواكير إنتاجه . وفى ١٩٤٨ ، اشترك محمد ديب فى اجتماع لحركات الشباب والتربية الشعبية بمدينة سيدى

مدنى ، وقابل عدداً من أدباء فرنسا الأحرار هناك . ومن بينهم جان كايرول ، وكان أن قرر كتابة رواية « البيت الكبير » وهى الجزء الأول من كتابه الكبير « الجزائر » . وقد أحرز محمد ديب جائزة فنيون — التى تمنح سنويًّا لأحسن إنتاج روائى جديد فى فرنسا — لعام ١٩٤٣ على كتابه « البيت الكبير » . ونشر بعد ذلك « الحريق » وهو الجزء الثانى من روايته الكبيرة فى ١٩٥٤ ، ثم «على المقهى» وهى مجموعة قصص قصيرة، فى ١٩٥٦ . وهو يعكف الآن على إتمام الجزء الثالث من رواية «الجزائر» بعنوان « إخوة من البشر » ، ويعد العدة لإصدار كتابين يحتويان على قصص قصيرة ، ورواية تدور حول أسرة من كبار الإقطاعيين المحافظين فى الجزائر وعنوانها « رجال بلا هدف» وهو ، فى الوقت عينه ، يلعب دوراً فعالا فى « جبهة التحرير الوطنى الجزائرية» وبخاصة بعد عودته من باريس إلى تلمسان مسقط رأسه ليقف إلى جانب زملائه فى المعركة .

* * *

ولو أردنا أننصف محمد ديب، لقلنا : إنه شاعر ، وإنه كاتب واقعى آمل .

إنه شاعر أولا وقبل كل شىء فهو لا يرى الواقع كما هو ، ولا يصفه فى ركوده، وإنما نراه دائماً يتلمس الجوانب الوجدانية فى هذا الواقع ليصوره لنا تصويراً حيـًّا متأججاً ،ينفذ إلى قلوبنا ، ويهز كيان القارئ .

وهو كاتب واقعى بالمعنى الدقيق ؛ إنه لا يحلق بخياله فى الفضاء ، ولكنه يقف وقفة راسخة على أرض الجزائر ، بين الفلاحين وأهله وعشيرته ، يتحدث حديثهم ، ويستنشق هواءهم ، ويتألم آلامهم ، ويكتب لهم وعنهم .

وهو كاتب واقعى آمل، لا يعرف الاستكانة ، ولا الاستسلام . والأمل عنده ليس شعارات ولا هتافاً ، ولكنه محصلة لتفاعل شعبه مع الأحداث التاريخية الجسام التى تحيط به . والأمل عند محمد ديب يقتحم كل زاوية دامية ، وكل ركن أسود من الحياة التى يصفها .

بقى أن نقول ، ونحن فى معرض الحديث عن القسمات المميزة لأعمال محمد ديب : إنه أستاذ للغة الروائية والشعرية بحق وجدارة ، وهذا أمر نادر للغاية بين الجيل الجديد من الأدباء الذين أفسدت الحرب الأخيرة مجرى حياتهم وتعليمهم .

هذه — مثلا — روايته الثانية « الحريق » ، إنها تصور لنا حياة الفلاحين فى قرية بنى أبو بلال بالقرب من تلمسان ، من خلال عينى الشاب عمر بطل رواية « البيت الكبير » . لقد شب عمر وأصبح فى مقتبل العمر . إنه يعيش مع والدته عيناء. وأهله وزملاؤه من الفلاحين الفقراء يعيشون معه على أرض شحيحة . إنه يصطدم فى كل يوم من أيام حياته بالجوع . إنه يدرك شيئاً فشيئاً أنه :

« إذا اشترينا خبزاً لما استطعنا أن نشترى زيتاً ، وإذا اشترينا زيتاً لما استطعنا أن نشترى خضراوات ، وإذا اشترينا خضراوات لم نستطع أن نشترى بناً . . . هكذا نعيش . . . »

ولكن الجوع لايؤدى إلى الخنوع . إن الفلاح الفقير يطالب بحقه فى الحياة ؛ حقه فى الحياة ، دون الإحسان والرأفة .

« لم يعد لدينا قطرة واحدة من الزيت فى المنزل منذ خمسة عشر يوماً . وأنا مدين للبقال ولا أستطيع سداد الدين . إننا نموت تدريجياً . إننا نطالب بحقنا فى الحياة ، نحن وأولادنا ! »

إن محمد ديب يصور لنا تطور شعب الجزائر ، وبخاصة الفلاحين ، من الاستسلام إلى الثورة :

« وفى هذه الأثناء ، كان سكان بنى أبو بلال يضحون بالدم والعرق ليفلحوا قطعة من الأرض لا تكاد تذكر . كانوا يملكون حماراً أو حمارين ، وربما بغلا ، وأحياناً جاموسة أو اثنتين . . . »

أما اليوم

« فهذه بلادنا وقد أخذت تتقدم فى طريق الحياة ، بعد أن انتزعتها الأحداث من ركودها وانطوائها وسباتها الطويل الثقيل » .

وإذا كان هذا شعور الفلاحين المعدمين والعمال الزراعين ، فإنه شعور صغار الملاك الزراعيين أيضاً . إنهم لا يطيقون الضرائب ومظالم الإدارة الاستعمارية . فهذا مثلا ابن أيوب يقول لزملائه :

« ألا ترون أننا مقبورون فى سجن ؟ . . . لم نعد نستطيع التنفس يا إخوانى ، لم نعد ! . . . وهناك نفر من الفلاحين يقسمون أن السجن خير من هذه الحياة التى نحياها . . . ولكن من أين هذه العزة الشامخة التى تتسرب من حقول العنب ، والمراعى الخضراء ؟ . . . من أين كل هذا ؟ من أيدى الفلاحين . ويمكننا أن نقول : إن مجرد وجودهم يخلق الجنة على الأرض . . . وإن كانوا منبوذين من هذه الجنة ! »

ويسير الفلاحون فى طريق النضال ضد كبار الملاك والإدارة المتعسفة ، ويتقدمون بمطالبهم ، ويدركون شيئاً فشيئاً أن التعاون والتضامن والوحدة ضرورة لا بد منها للنجاح :

« لابد من التحالف مع جميع الذين يعملون ، ويتألمون ، ويناضلون . . . نحن شهداء عصر جديد . . . ! »

« — إن الرجل الجزائرى يفكر كثيراً هذه الأيام . ترى ماذا سوف تكون النتيجة ؟

— كل خير ، يا جارى العزيز محمد ، ولا شيء إلا الخير ، صدقنى . . .

— لاشك أن روح بلادنا الواسعة قد اهتزت» .

وتدرك السلطات الاستعمارية أن شعب القرية قد عقد العزم على الظفر بحقوقه ، وأنه لا بد من مؤامرة . إنها توعز إلى الخائن كارا بإشعال النار فى القرية ، وتستغل هذا الحريق لمهاجمة الفلاحين الوطنيين والقبض على زعمائهم والقضاء على الثورة . وينتهى الكتاب على منظر أهل القرية وقد أخذوا يتدبرون الأمر فيما بينهم ويعدون العدة للمستقبل .

وإذا درسنا مجموعة القصص القصيرة التى صدرت باسم « على المقهى » عن دار جاليمار بباريس فى العام الماضى — وهى أحسن أعمال محمد ديب بلا منازع نتبين فيها ملامح النبوغ والعبقرية القصصية التى تذكرنا بمزيج من تشيكوف وستاندال وأراجون وجوجول فى وقت واحد .

قصة « ابنة العم الصغيرة » مثلا ، قصة المرض وقصة الأمل والحب والإخاء بين بنى الإنسان من خلال البؤس والفقر والموت . إنها قصة « منصورية » وهى فتاة فى ريعان شبابها عاشت فى الريف المعدم ، فقيرة ، وحيدة ، مرهقة ، وحدث أن أصابها الدرن فدخلت المستشفى » .

« وتذكرت كيف أن الدكتور الكبير حضر إليها بنفسه فى اليوم الأول ليسألها ماذا تريد أن تأكل ، ثم أمر لها برطل من اللبن . رطل من اللبن ، يا أماه ! . . . منذ أيام الرضاعة ، لم تكن تعرف طعم اللبن ، وها هى قد بلغت الآن سن الشيخوخة ، وها هى ذى تتلقى رطلا كاملا من اللبن . إنها تتساءل : هل سيتبقى قسط منه للآخرين ؟

وعندئذ شعرت أن هناك عالماً توصد أبوابه فى وجهها ، عالماً لم تدخل فيه إلا مصادفة ، تماماً كما يحدث عندما يفتح الباب خطأ ، عالماً محرماً . . . »

وبينما هى فى الطريق، تشعر بألم حاد يمزق صدرها. إنها لم تشف بعد. إنها فى حالة إغماء. وتعود « منصورية » إلى المستشفى مرة ثانية لتنقذ حياتها ، فتجد الدكتور الكبير ، لم يعد إلا موظفاً كبيراً . إنه يأمرها بالخروج لأن المستشفى لاتتسع لها أكثر من سبعة أيام. إنه يطردها، رغم استعدادها للعمل بالمستشفى كخادم أو ممرضة أو مساعدة لا لشىء إلا للإفلات من الموت. إنها تخرج من المستشفى لتنتظر الموت المؤكد . وتقرر « منصورية » زيارة أقاربها وأصدقائها قبل الموت ، ثم تتصور عودتها إلى كوخها :

« وبعد ذلك ، سأعود إلى الكوخ لأنتظر الموت . وهذا لا يعنى أننى مللت الحياة . إننى سأكون آسفة لمفارقة كل ما فى الدنيا من أناس طيبين . ولكننى سوف أقول للموت : تعال إلى ، وإلا ذهبت إليك . . . إننى عجوز ومتعبة . ليست الشيخوخة هى التى تقتل ، وليس الموت ذاته هو الذى يقتل ، ولكنها الحياة التى قسمت لنا . . . هناك العديد من النفوس الطيبة التى سوف تتكفل بكفنى وتدفننى بشكل كريم . أحباب ربى عديدون . . . إخواننا عديدون ، وكلهم إخوة . فهل هناك شىء أجمل من الحياة ؟ »

ثم قصة « الأراضى المحرمة » إنها قصة « صادق » يرويها لنا محمد ديب فى المسرح المعتاد : القرية ، قرية بمنطقة وهران ، تبدو وادعة ، ساكنة ، لا حياة فيها . الرجال يخرجون ليلا ويعتكفون نهاراً . النساء متّشحات بالسواد . . . وفى صباح ذات يوم، يحضر رجل عجوز مرهق وكأنه .. هكذا تقول النساء « قادم من بعيد ، من بعيد جداً » . إنه يبحث عن طاهر ، زعيم القرية : « لقد قتلوا رجلا من عندكم اسمه صادق..» وتتعالى الصيحات فى طرقات القرية :

– « لماذا قتلوه ؟ ماذا فعل ؟
– لا شيء . . .
– كان يتحدث عن حق التصويت . كان يريد أن يشرح الأمور إلى مواطنيه . . . كان يتكلم فى صالح الجميع . كان يقول إننا سوف نتمكن من اختيار الرجال الذين سيتولون تمثيلنا أمام البلاد كلها . ولكنهم لا يريدون الاستماع إلى أصواتنا هناك . . .
– هل تظن أن القانون فى صفنا أبداً ؟
– ومع ذلك ، فإننا ملايين » !

وتقول فاطمة الفلاحة :

« إننا نحتاج إلى الكثير من طيبة القلب ، لنتحمل البؤس ، وإلا أصبحنا كالحيوانات الضارية . » ويعود الرجال من الجبل ومعهم صادق. إنه يرقد الآن جريحاً فى غرفته . ويتكلم فى ساعته الأخيرة : « هذه الأرض ، هل ظنوا أنها طيبة ؟ وهم سلبونا إياها ؟ . . . ولكن الجنس البشرى يصحو . إنه يفتح عينيه . وهم لا يحسنون غير تجريحه وإيذائه . وهم رغم هذا يفتقرون إلى الشعور بالموت ! وعند ما تحين ساعة الموت، سوف تعوزهم إرادة الموت . . . إنهم يخدعون أنفسهم . . . آه ! آه ! . . . هل يظنون أنهم أمهر منا أو أذكى ؟ إنهم سوف ينالون فى نهاية الأمر ظلام المقابر ! »

ويموت صادق زعيم القرية . ويقف طاهر العجوز بين أهله وعشيرته :

« إن ذلك الذى حدث لصادق سوف يحدث لذوينا . فهل نحنى قامتنا ؟ هل نقبل مشيئة الحاكم أو نبتعد عن مكاتب الانتخابات ؟ إن انحناء القامة سهل ميسور . ولكنه العار ، كيف نواجه العار ؟ إذن ، لابد للإنسان أن يظل واقفاً وثاباً فوق قدميه . . . إنها الضرورة المطلقة ! »

ويقول أيضاً :

« نحن معشر الرجال ، فى جبالنا هذه ، نقول : يجب أن تقف البلاد بأسرها وتبصق احتقارها فى وجه الطغاة ! »

ويذهب الرجال فى الليل لتقديم قسائم الانتخاب إلى رجال المنطقة ، تماماً كما كانوا يفعلون تحت قيادة صادق . ويقول شيخ القرية أبو حميدة :

« كلما يأتى الليل ، تعود البلاد لتصبح ملكاً لنا . . . إنها تعود إلينا »

ويقول صاحبه :

« بل يجب أن يحدث نفس الشيء فى ضوء النهار ! »

ويقول ثالث :

« إنهم يستخدمون القوة دون جدوى . . . إن هذا الشر سوف يقتلهم » .

ويقول طاهر :

« ونحن سوف ندفنهم ! »

ولكن صادق لم يكن وحده . كان قبل معركته الأخيرة قد ترك زوجته سالمة تنتظر مولوداً . وبعد أيام من وفاته ، يولد الطفل وتتعالى زغاريد النساء : ثم تقف عمته لتدعو له :

« لقد ذهب صادق ، وحضر صادق . ليته لا يعرف الصعاب ! ليت حياته تكون لامعة ! ليت السعادة ترافقه فى كل مكان ! »

* * *

وقد عبر محمد ديب عن فلسفته السياسية والفنية فى مقال هام بعنوان : « كاتب جزائرى يتحدث» ، هذه أهم فقراته :

« إن الجزائر مستعمرة فرنسية منذ ١٢٥ عاماً . وهى ، منذ عدة سنوات ، ميدان للمعركة بين قوى التحرر الصاعدة ، والاستعمار القديم . . . والحق أن هذه المعركة لم تتوقف . . . منذ وقعت الجزائر فى قبضة الاستعماريين الفرنسيين . . . وها هى قد تحولت إلى ثورة عامة اتخذت شكل الحرب الوطنية . . . وترتب على ذلك أن حدث عندنا ازدهار ملحوظ للمواهب الجديدة ، فى علاقة وثيقة بهذا "الكفاح التحريرى ، وعلى أساس حركة وعى متزايدة يوماً بعد يوم . ومما يلفت النظر أن الكتاب والفنانين عدلوا عن تحديد موقفهم بالنسبة للحركة الوطنية فلم يقفوا فوقها أو دونها . . . بل راحوا يقفون فى قلبها بصفتهم وطنيين وخالقين . . . إن الجيل الجديد، فى الأدب والفن

الجزائرى قد نبذ إلى غير رجعة قوالب الأدب الاستعمارى الوضيع الكاذب ، الذى لا ينظر إلى مواطن البلاد المتأخرة إلا نظرته إلى إنسان مريض ، أو بدائى طيب القلب ، وراح يعبر عما تتسم به أرض الجزائر ورجالها من قسمات مميزة خاصة » .

ويتحدث محمد ديب عن علاقة الكاتب بالمسألة الوطنية حديث الأستاذية :

« فى قلب كل كاتب حقيق ، وكل فنان حقيق ، تكمن رسالة وطنية ، لا تقوم له قائمة بدونها . إن كتابنا الجدد توصلوا إلى حقيقة أكبر وعمق أكبر وفن أكبر عندما جعلوا من المسألة الوطنية المضمون الإنسانى والاجتماعى لأعمالهم . . . ومن أجل التقدم بأدبنا إلى الأمام ، ورفع مستواه . . . يجب أن ننـدمج فى المعركة بشكل كلى وبحماس . هكذا وهكذا فقط سوف تتكشف أمامنا أثمن الصفات الإنسانية . . . إن العمل على الظفر بمستقبل بلادنا لواجب وطنى مقدس بالنسبة للكاتب ، كما أنه ضمان أكيد لجودة إنتاجه .

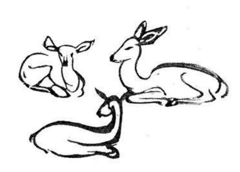
« والواقع أن موقف الكاتب من المسألة الوطنية يقوم على أساس موقفه من شعبه ، ومن الكادحين من أبناء شعبه . فهم الذين يكونون أكثر الفئات نشاطاً فى البلاد ، وهم خلاق ثرواتها ، وعلى أكتافهم تقوم الأمة فى نهاية الأمر . إنهم يتحملون أعباء الدفاع عنها فى ساعة الخطر . وبديهى أن الكاتب الذى يتجاوب قلبيًّا وبلاده لا يستطيع أن يقف على هامش أحسن أبناء هذه البلاد — جيش الكادحين الكبير — بل إنه يخوض المعركة إلى جانبهم ، دون مهادنة ، بقوة وعزم الجندى الذى يدافع عن وطنه على خط النار . . . »

شاءت الظروف القاهرة ألا يتعلم أولاده الثلاثة إلا لغة المستعمر ، دون اللغة العربية ، فثار محمد ديب وصاح فى وجه أحد الكتاب الاستعماريين :

« هل تظن ، يا سيد كيمب ، أنه سواء لدى أن يعرف أولادى لغتهم العربية أو أن لا يعرفوا سوى اللغة الفرنسية التى بها أكتب ؟ . . . »

لقد طعنه الاستعمار فى شخصه ، كما طعنه فى أولاده . ولكن الحقد الذى يملأ قلوب الجزائريين — وقلب محمد ديب الكبير — ضد الاستعمار لا يتحول إلى حقد للإنسان ، لشعب فرنسا ، إنه يوجه نداءه « إلى أصدقائى الفرنسيين » ، فى قصيدتى « ساعة الجنون » و « رسالة منذ أسابيع :

« أيتها الريح ، ريح الليل القاسية
عودى إلى البلاد
التى جئت منها وقولى لها :
عليك السلام
هذا هو الربيع
بين ملتقى الجبال
إنه يعد ساعات واضحة
فيها العسل ، وفيها الذرة ،
وفيها القمح . . للبشر والكائنات
أجمعين . . . »



الألحان الشرقية فى الموسيقى الكلاسيكية الروسية

بقلم «تاتيانا سوكولوفا»

لقد كان الشرق ، وما أحاط به من صور ، محطّ أنظار الأدباء والفنانين والموسيقيين فى أوروبا ، وموضع عنايتهم منذ أمد طويل ؛ أما فى روسيا فقد استأثر الشرق بمكانة خاصة ، وأثار اهتماماً ملحوظاً منذ فجر تاريخها الفنى .

وقد امتاز عباقرة الفن الروسيون بقدرتهم على أن يسبروا أغوار نفسيات الشعوب ، ويعبروا تعبيراً صادقاً نافذاً عن عالمها الذاتى الخاص ، أى عما يكوّن كُنْه خصائصها ، وجوهر روحها الحق . وقد تحدّث « دُستويْفسكى » عما يمتاز به الفن الروسى من ميل إلى دراسة آداب الشعوب وتفهُّمها ، وأبرز هذه الخاصية فى خطابه الذى ألقاه منذ حوالى قرن عند الاحتفال بالنُّصُب التذكارى الذى أقيم تخليداً لذكرى « پوشكين » .

وإننا لنلمس فعلاً أن مؤلفى الموسيقى الكلاسيكية فى روسيا قد ضمّنوا مؤلفاتهم — زيادة عن مادتها الروسية الأساسية — ضروباً شتى من صور القوميات الأخرى من إسبانية وألمانية وإيطالية وفرنسية وإنجليزية ويونانية وفلندية إلى عربية وفارسية فضلا عن الصور المأخوذة عن الشعوب التى هى داخل نطاق الدولة الروسية . وقد أقبل كبار الموسيقيين الروس على تفهُّم حياة الشعوب الأخرى ، وألِفوا آدابها وموسيقاها ، فألّفوا مقطوعات آلية وموسيقية — مسرحية ، وصوتية — لم تفقد شيئاً من قيمها الجمالية ، وكانت جزءاً لا يتجزأ من الثقافة القومية .

ومن أبرز ما أنتج فى هذا الميدان المؤلفات الشرقية التى تعبر فى صدق عن خصائص الموسيقى لشعوب القوقاز وآسية الوسطى ، وتترجم بأمانة طابعها الأصيل ، وتبين ما تسلكه من أساليب فريدة فى عرض اللحن والإيقاع والرنين .

* * *

ولقد ذكر « ڤلاديمير ستاسوف » — وهو من مشاهير النقاد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر — أن العنصر الشرقى يكوّن — إلى جانب القرار القومى والموضوع — عنصراً من أهم العناصر المميزة للموسيقى الروسية ؛ ويسترسل « ستاسوف » فيقول :

« وليس فى ذلك ما يدعو إلى العجب إذا أدخلنا فى حسباننا أهمية العنصر الشرقى الذى طالما أثر على الحياة الروسية ، وأضفى عليها طابعاً خاصًّا فريداً » .

والذى لا شك فيه أن تعدُّد القوميات فى الدولة الروسية ، ومجاورتها لكثير من البلدان الشرقية التى أقامت معها علاقات تجارية ودبلوماسية منذ أقدم العصور — كانا عاملين لعبا دوراً خطيراً فى تطور الاستشراق ونموه فى حقل الفن فى روسيا . كما كان لتأثير الرومانتيكية أكبر الشأن فى إثارة ذلك الاهتمام الذى تجلى فى مطلع القرن التاسع عشر حيال الشرق ؛ فلم يكن الطابع الشرقى فى أغلب الأحيان سوى بطانة مشوقة ينسج عليها الكتّاب والفنانون والموسيقيون موضوعاتهم الرومانتيكية ، مع ما كان

يصاحبها عادة من مبالغة وتطرّف ؛ بيد أن المقطوعات الشرقية الرفيعة التى جادت بها قرائح الموسيقيين الأفذاذ من روس وغربيين كانت تتسم دائماً بالصدق «والبساطة».

وكان الموسيقيون الروس يستهدفون أول ما يستهدفون النفاذ إلى صميم الموسيقى الشرقية ، والتعبير عن صداها الحق ، فعمدوا إلى الشرق يأخذون عنه ألحاناً شعبية أصيلة ابتغاء إدماجها فى مؤلفاتهم الشرقية ، ومثال ذلك لحن الخورس (الغناء الجماعى) الفارسى فى أوبرا « رسلان وليودميلا » ؛ ولنذكر بهذه المناسبة أن « يوهان شتراوس » استلهم هذا اللحن نفسه عند ما وضع « المارش الفارسى » ، وهذا اللحن منتشر لا فى إيران فحسب ، بل فى أكثر من بلد من بلدان المجموعة التركية (الأتراك ، والأذربيجانيين ، والأزبكيين ، والقزاقيين ، والتتر ، والتركمان ، والقرغيزيين ، وغيرهم من الشعوب) :

Andantino

وإننا لنلحظ أن موسيقيى القرن التاسع عشر كانوا يوجهون جلّ همهم إلى إبراز ما انفردت به الثقافة الموسيقية فى أقطار الشرق كلها من سمات مشتركة تميزها عن الثقافة الموسيقية الأوروبية ، أما الخصائص المميزة لموسيقى كل شعب شرقى على حدة فقلّ أن تسترعى اهتمامهم ؛ إذ كانت الدراسة العلمية للفولكلور الموسيقى لا تزال آن ذاك فى المهد ، لم تحقق شيئاً يذكر من النموّ والتقدم .

ومن المعروف أن الموسيقى عند السواد الأعظم من شعوب الشرق ذات صوت واحد . وتعدُّد الأصوات فيها –إن وجد – ذو طابع قائم بذاته يختلف اختلافاً كلياً عنه فى الموسيقى الأوروبية . فكانت عملية تحويل اللحن الشرقى بحسب القواعد والأصول الأوروبية المتبعة فى التوفيق الهارمونى ، والصنعة ، والتوزيع الأركسترالى – أمراً يحتاج إلى أستاذية قديرة ، وحساسية مرهفة دقيقة ، وذلك للاحتفاظ للمسحة القومية بأصالتها . وقد تناول كبار الموسيقيين الروس المشكلة القائمة بين إنشاء اللحن الشرقى ذى الصوت الواحد وبين التوافق الهارمونى ، وعملوا على معالجتها فى أحسن مؤلفاتهم الشرقية ، وهى التى سوف نتناولها فى هذا المقال ، فوفّقوا إلى حلّها حلاً فنياً رائعاً ؛ كما أنهم استطاعوا – بفضل دراستهم العميقة للخصائص القومية المميزة للحن الشرقى ، وتمحيصهم الدقيق للمقامات والسلالم القومية ، ورنينها فى المجموعات الآلية – أن يصلوا إلى ابتكار مجموعة محددة من التوافقات الهارمونية « الشرقية» تنسجم فيها الألحان الشرقية ذات الصوت المفرد فى سهولة ويسر .

وما زال السواد الأعظم من مؤلفى الشرق السوفيتى ينتهجون فى مؤلفاتهم نهج الموسيقيين الكلاسيكيين الروس فيما ابتكروه من طرق للتوفيق بين السبل التى يسلكها الشرقيون فى التفاعل الموسيقى ، والوسائل التى يتبعها الغربيون فى معالجتهم الموضوعات .

* * *

وفى القرن الماضى كانت مدوّنات الألحان الشرقية نادرة عسيرة المنال – ولنذكر على سبيل المثال مدوّنات الألحان الشرقية للمؤلفين الشهيرين : « سلفادور – دانييل » و« خريستيا نوفتش » – بيد أن أغلب الموسيقيين كانوا يتلقون ألحاناً شرقية من أصدقائهم ، أو كانوا يحفظونها فى الذاكرة ، أو يسجلونها أثناء رحلاتهم التى كانوا يجوبون خلالها القوقاز وبلاد القرم ، حتى عند ما كانت تتاح لهم فرصة الاستماع إلى الفرق الشرقية الجوالة .

وغالباً ما كان الموسيقيون الروس لا يضمِّنون مؤلفاتهم ألحاناً شرقية بأكملها ، بل يأخذون منها بعض النبذات ، أو بعض الأنغام التى يوفّقون بينها وبين ألحان من طابع مختلف ، مما كان يتيح لهم أن يترجموا عن صور الشرق بروح مبدعة أكثر تحرراً وانطلاقاً .

فلنُلْقِ إذن نظرة عابرة على المؤلفات الشرقية التى وضعها الموسيقيون الروس خلال القرن التاسع عشر لنكوّن لأنفسنا فكرة واضحة جلية عن المعالم المميزة « للشرق الروسى » .

فأول ما عرفناه من عمليات إدماج الألحان الشرقية الأصيلة فى الموسيقى الروسية يرجع عهده إلى عام ١٨٢٨ عند ما وضع « جلينكا » (Glinka) مقطوعة « للبيانو » مستوحياً أغنية من بلاد الكرج (جورجيا) كان صديقه الأديب « جريبوييدوف » (Griboïédov) قد أمدّه بها ؛ وقد صاغ « پوشكين » حول هذا اللحن قصيدة مطلعها : « لا تغنى لى يا جميلتى أغانى الكرج الحزينة »

وفى هذا الأثر الأول للاستشراق الكلاسيكى فى روسيا — يجىء « جلينكا » بترجمة جافة موجزة لأغنية شعبية ؛ غير أنه يبرز الإطار الرقيق المحيط بهذا اللحن المؤثر فى سناده الخلفى المصاحب للحن ، وهو سناد ذو أنغام عذبة شجية .

* * *

وفى أوپرا « رسلان وليودميلا » التى كتبها « جلينكا » عام ١٨٤٢ — تشغل المشاهد الخارقة والمشاهد الشرقية مكاناً هامًّا ، ويعود المؤلف إلى اللحن الذى سبق أن تحدثنا عنه ، فيستخدمه لوضع لحن الخورس الذى تقوم بأدائه فتيات « الساحرة ناينا » : « ظلام الليل يرخى سدوله على السهل » ، ويتصرف المؤلف فى عزف الأوركسترا المصاحب ، فيضفى على اللحن طابعاً حزيناً حالماً تارة ، وخياليًّا خارقاً تارة أخرى ، وكئيباً فاجعاً طوراً ثالثاً .

وإننا لنجد أن الجزء الأول من نشيد أحد أبطال هذه الأوپرا — الخان رطمير الخزرى — أن أساسه لحن تتارى كان الرسام آيڤازوفسكى قد أمدّ به جلينكا .

ويُنشَد هذا اللحن الكثير التنميق بصوت نسائى خفيض (وضع جلينكا الجزء الخاص « برطير » لطبقة صوت الميتزو — سوپرانو) ، ويؤدى النفير الإنجليزى (القور أنجليه) هذا اللحن إلى جانب اللحن الصوتى ، بطريقة التعارض الكونترابنطى . وهناك رأى بأن الجزء التالى من النشيد (ذكريات الوطن) إنما يقوم بعرض لحن شرقى أصيل (عربى) .

ولا ريب أن الرقصات الشرقية التى تضمّنها الفصل الرابع من أوپرا « رسلان وليودميلا » تفوق كل ما عداها من مشاهد الباليه الأخرى فى هذه الأوپرا ؛ فى أعقاب « مارش » الساحر الشرير « تشيرنومور » الذى يشير — إلى حد كبير — إلى « إنكشارية » القرن الثامن عشر — تجىء « الرقصة التركية » ذات الإيقاع البطىء ، ثم تليها « الرقصة العربية » فى قالب « ڤالس » ، ثم تأتى أخيراً رقصة « الليزجينكا » Lezguinka .

وقد أفضى المؤلف بصدد الرقصة الأخيرة أنه لجأ فى وضعها إلى استلهام لحنين تتاريين كان الرسام « آيڤازوڤسكى » قد أمدّه بهما أيضاً .

هذا ولا بد أن يكون مطلع هذه الرقصة شرقى المصدر أيضاً ؛ فهو ذو طابع يتميز بالسرعة والعنف ، وموضوع بحسب سلّم يميز موسيقى شعوب شرقية كثيرة . وفى هذه الموسيقى الراقصة ذات الصدى الشرقى الأصيل ، وهارمونية قُلَّب ، وتوزيع أوركسترالى لا يستقرُّ على حال يقوم « جلينكا » بتصوير القوقاز — كما كان فى عهده — تصويراً شائقاً طريفاً : فيتجلى القوقاز صارماً متقشفاً ، متعطشاً إلى الحرية ، أبيًّا ، أشمّ فى ثورة مشاعره الفطرية .

هذا وقد عمد « جلينكا » — بالإضافة إلى ذلك — إلى استلهام الموسيقى العبرية فى بعض مؤلفاته ؛ فى الموسيقى التى وضعها لمأساة « الأمير خُلمسكى » للكاتب التراجيدى « كوكولْنيك » (١٨٤٠) ، يمتاز دور الفتاة « راشيل » بالصفاء وسموٍّ الشاعرية ، ويتّسم إنشادها بالخفر والحياء ، وبالرفعة والوقار ، أما « حلمها » فهو ينبض بالقوة والحياة .

ونحن فى غنى عن القول بأن ألحان هذه الأغانى ليست شرقية المصدر ؛ غير أن الذى لا بدّ من تقريره هو أن « جلينكا » قد حدد بوضوح سبل تطوُّر هذا الفرعِ من الاستشراق الروسى ، ورسم له بجلاء طريق نموِّه وتقدُّمه .

* * *

وفى عام ١٨٦٣ كتب « سيروف » أوبرا « يهوديت » فلقيت نجاحاً عظيماً خلال النصف الأخير من القرن الماضى ، وكان لها أبلغ الأثر فى تاريخ الاستشراق الروسى ؛ بيد أنها تضمنت من الألحان الشرقية ما يصعب القطع بصحة أصالته ؛ ذلك أنه من المشكوك فيه أن يكون « سيروف » الذى أقام ردحاً من الزمن بشبه جزيرة القرم قد وجَّه همه — خلال فترة إقامته هذه — إلى دراسة الموسيقى الشرقية . وأغلب الظن أن أوبرا « يهوديت » إنما جاءت بعرض حرٍّ منطلق لما كان ذائعاً فى المجتمع الروسى من أنغام شرقية فى ذلك العهد ؛ غير أننا نجد من ناحية أخرى أن بعض فصول هذه الأوبرا لا ريب فى صحة شرقيتها من حيث الطابع ؛ ومن أمثلة ذلك « خورس القيان » ذو الأنغام القاتمة ، فضلا عن أغنية « ڤاجوا » الهندية ، و « مارش هُولُوفِرْنْ » .

* * *

وقد خطا الاستشراق خطوة هامة ، وتقدم تقدماً ملحوظاً فى مؤلفات أولئك الموسيقيين الذين عرفوا باسم « الخمسة الكبار » : فتناول « بالاكيريڤ » فى موسيقاه القوقاز ، و « بورودين » آسية الوسطى ، وصوَّر « رمسكى — كورساكوڤ » سحر الشرق العربى ، وعرض « مُسُورْجسكى » الألحان اليهودية والموسيقى الفارسية .

وكان « بالاكيريڤ » من أعظم الخبراء فى موسيقى شعوب القوقاز وأقدر المطلعين على دقائقها ؛ ذلك أنه سمع ووعى فى ذاكرته ألحاناً شرقية كثيرة أثناء رحلاته التى جاب فيها تلك البلاد خلال العقد السابع من القرن التاسع عشر ، فعمد إلى استخدام بعض منها فى مقطوعاته الشرقية ، شأنه فى ذلك شأن « رمسكى — كورساكوڤ » ، غير أن الذى يأسى له الإنسان حقا هو أن الغالبية العظمى من هذه الألحان لم يتمّ تدوينها .

والمستمع إلى آثار « بالاكيريڤ » لا يلمس فيها عرضاً للشرق عامة ، ولكنه يتعرف خلالها موسيقى شعوب القوقاز وبلاد القرم . ومما لا يدع سبيلا إلى الشك أن « بالاكيريڤ » كان له فى هذا المجال أكبر الأثر على أقرانه من « الخمسة الكبار » . وقد ذكر « رمسكى — كورساكوڤ » فيما بعد كيف أن « الفتى القوى بالاكيريڤ العائد من القوقاز كان يلقى على مسامع أخلائه ما سمعه هناك من أغان شرقية » ؛ ويضيف كورساكوڤ على ذلك قوله : « كانت هذه الأنغام التى لم تكن معهودة لنا آنئذ بمثابة الوحى المنزل ، حتى إننا خلنا أنفسنا كأنما خلقنا خلقاً جديداً ! » .

* * *

وتعدُّ « الأغنية الكرجية » التى وضعها « بالاكيريڤ » بعد عودته من القوقاز بزمن وجيز — عملا من الأعمال الفريدة فى ميدان الاستشراق الروسى لما امتازت به من خصب بالغ فى نقل صور الشعوب وألوانها ، إذ عمل المؤلف على حشد مقطوعته هذه بالألحان الشرقية ، واجتهد فى أن يكون عزف البيانو المصاحب صدى أميناً للآلات الشرقية .

* * *

وفى المقطوعة (الفانتازى) « إسلامى » Islamey (١٨٦٩) الموضوعة للبيانو ، ينسج بالاكيريف «تحولات» حول لحنين شرقيين . وكان ميلاد هذه القطعة التى رحب بها « ليست » أيما ترحيب — حدثاً هاما فى تاريخ الموسيقى الروسية الموضوعة « للبيانو » ، كما كان لها — من نواح عدة — أبلغ الأثر فى تحديد السبل لتطور هذا اللون من الموسيقى فيما بعد .

هذا وتعتبر مقطوعة « إسلامى » من أروع ما أنتج من الموسيقى الشرقية فى روسيا حُسن صياغة وهارمونية ، فضلا عن النفاذ النيِّر الملهم الذى يتجلى فى معالجة المؤلف للنغمات الشرقية .

وأول موضوعات هذه المقطوعة رقصة من رقصات « الليزجينكا » الخاصة «بالكاباردينيين» ، كان بالاكيريف قد دوّنها فى أثناء إقامته بالقوقاز ، وثانى موضوعاتها لحن بطيء أخذه المؤلف عن التتار المقيمين فى بلاد القرم ، ويتعارض هذا اللحن تعارضاً ملحوظاً والقوة « المادية » التى تتجلى فى اللحن الأول المتوقد ، المتحول من الصرامة والخشونة إلى البسط والجرأة : فالموضوع الأول يصور حياة « الجقينيين » Djiguites من أهل الجبال مع ما طبعوا عليه من حدة الطباع ، وشدة المراس ، على حين يتميز الموضوع الآخر بالشاعرية الخالصة .

* * *

وقد وضع بالاكيريف القصيدة السمفونية « تمارا » (وموضوعها هو قصيدة بالعنوان نفسه للشاعر ليرمونتوف) مستوحياً ألحاناً شرقية أيضاً ، غير أنه لم يحدد مع الأسف مصدر هذه الألحان ولا حقيقة أصلها ؛ فالقوقاز — كما هو معروف — تقطنه شعوب عدة متباينة اللون والطابع ، لكلٍّ منها ثقافته الخاصة القائمة بذاتها . فكان هناك فارق كبير بين موسيقى كل من « الكاباردينيين » ، و « الأذربيجانيين » ، و « الكرج » وباقى الشعوب القوقازية الأخرى ؛ ولا ريب أن « بالاكيريف » كان يلمس هذه الفروق ويحسُّ بها ، غير أنه لم يتوخَّ دائماً توضيحها وإبرازها .

* * *

وكان « بالاكيريف » قد شرع فى تأليف مقطوعتى « تمارا » و « إسلامى » فى حين واحد ، إلا أنه لم ينته من وضع « تمارا » إلا بعد مضى سنين طوال (١٨٦٩ — ١٨٨٢) ، فجاءت تعكس مرحلة أخرى من مراحل تطور الاستشراق فى روسيا . وقد وجه المؤلف جل همه فى هذه المقطوعة إلى إبراز نواح معينة : هى اللون ، والطابع ، والطرافة .

هذا ، وكان يطلق على هذه القطعة فى أول مراحل تأليفها اسم « ليزجينكا » ؛ والواقع أن هذه المقطوعة الرائعة التى أبرزت موضوع قصيدة « ليرمونتوف » إبرازاً أكثر ما يكون حقيقة وشاعرية — جاءت فى قالبها النهائى محتفظة بخصائص « ليزجينكا — رابسودى » يحيط بها إطار موسيقى شائق فى مطلعها وختامها .

ويبدى « بالاكيريف » فى هذه القطعة براعة فائقة فى معالجة الألحان القصيرة المتباينة اللون ، فيعارضها ويقابلها فى يسر وروعة ؛ إذ يعرض حيناً رقصة « الأوزونداري » الكرجية ذات الإيقاع البطيء المتّسم بالأناقة والرقة ، ويعرض حيناً آخر رقصة « الليزجينكا » ذات الطابع السريع العنيف ؛ بيد أن المقطوعة جاءت خالية من التعارض العنيف الذى يتجلى فى « إسلامى » ؛ فقد حرص المؤلف هنا غاية الحرص على حسن « الربط » بين ألحانه ، والانتقال غير المحَسّ من لحن شرقى إلى آخر .

هذا ، ولم يقتصر اتجاه « بالاكيريف » إلى الاستقاء من نبع الشرق على هذا القدر فحسب ، بل عمد

كذلك إلى استلهام الموضوعات الشرقية فى سمفونيته، وبعض من مقطوعاته الغنائية، وأخرى مما وضعه « للبيانو ».

* * *

والمتأمل فى آثار « بورودين » يجد عرضاً غنىّ التنويع للموضوعات الشرقية التى تتجلى تارة فى صورة شخصيات نسائية رقيقة، وتارة أخرى فى ثوب من الحدّة والعنف، وطوراً ثالثاً فى قالب سلس من الشاعرية الطريفة المشوقة. وتنضح معظم مؤلفات « بورودين » بخشونة الشرق وقسوته، حين يصور المؤلف سكان السهول فى آسية، هؤلاء الرُّحَّل الذين كانوا يعرفون بالبولوڤتسيين [1] (Polovtsiens) فجاءت موسيقاه تعكس كل ما فى حياة أولئك القوم من مرارة وشظف.

وقد استمد « بورودين » موضوع رومانس « لحن عربى » من أغنية من ديوان « نبذة تاريخية عن الموسيقى العربية » لـ « ا. خريستيانوڤتش »، وبلغ من التزام « بورودين » للأصل أن أحتفظ بالنص الحرفى للأغنية كما ترجمها « خريستيانوڤتش ».

وكتب « بورودين » أوپرا رائعة ذاع صيتها: هى أوپرا « الأمير إيجور » التى تتناول حياة « البولوڤتسيين (Polovtsiens) » سكان سهول آسية، وضمّن المؤلف بعض مشاهدها ألحاناً شرقية ما زال الغموض يحيط بأصلها، ويكتنف مصدرها؛ ولم يستطع نقاد الموسيقى وخبراؤها أن يصدروا بشأنها سوى بعض التكهنات. ولقد تطرق الناقد « ستاسوڤ » إلى هذه الألحان فى مذكراته، فقال: إن الرحالة المجرى الشهير « ب. هوْنفالڤى » هو الذى أمدّ بورودين بألحان مشاهده الخاصة بالبولوڤتسيين؛ بيد أن السؤال الذى ما زال يتردد فى الأذهان حتى الآن هو: هل عمد المؤلف إلى استخدام تلك الألحان نفسها، أو استلهمها فى ابتكار ألحان من وضعه هو؟

* * *

ويميز أوپرا « الأمير إيجور » (١٨٦٩ — ١٨٨٧) ذلك التباين الملحوظ بين المشاهد التى تجرى أحداثها بمدينة « بوْتِفْل » القديمة، وتلك التى تدور وقائعها فى معسكر « البولوڤتسيين ». فلا يسع المرء فى الحال الأولى إلا أن يطرب لتلك الموسيقى العذبة الشجية المصاحبة للرقصات والأناشيد النسائية الجماعية ذات الطابع الحالم الرقيق، كما أنه لا يتمالك نفسه فى الحال الأخرى من الإعجاب بقوة أولئك الرجال الأشداء ذوى البطش الغاشم، والبأس الشديد. ويتبين الناظر إلى شخصية كل من « الخان كونتشاك » وابنته « كوْنتشاكوڤنا » كل سمات الواقعية ومميزاتها، وهذه الواقعية يؤكدها ويبرزها البون الشاسع بين الشخصيتين. وتتجلى شخصية « الخان كونتشاك » فى « مارش » « البولوڤتسيين » الرهيب (مارش الموت)، وكذلك فى إنشاده المؤثر؛ فيبدو تارة كرجل قاس جبار لا تجد الرحمة ولا الشفقة إلى قلبه سبيلا، ويبدو تارة أخرى فى ثوب الرجل الماكر المداعب المتّسم بصفاء الحاشية ورقّتها.

أما الفاصل الغنائى (Cavatine) الكثير الزخارف الذى تؤديه « كوْنتشاكوْفنا » بمصاحبة الخورس فيبدو مشبعاً بعطر الليل النافذ، وتسحر « كونتشاكوڤنا » القلوب بصدق تلقائيتها، وتوقُّد مشاعرها.

* * *

ولا يفوتنا فى معرض الحديث عن آثار « بورودين »

---

(١) البولوڤتسيون: (Polovtses ou Polovtsiens) هو الاسم الذى يطلقه المؤرخون الروس على « الكومانيين » (Comans)، وهم شعب من أصل تركى كان يستوطن قديماً السهول المحيطة بالبحر الأسود وببحر آزوف، وقد اضطروا أمام هجمات المغول المتوالية إلى هجر موطنهم والنزوح إلى أوروبا حيث حطوا رحالهم فى سهول المجر.

أن نشير إلى أن المقطوعة القصيرة الموضوعة للبيانو عام ١٨٨٠ بعنوان « فى دهاس آسية الوسطى » — من القطع الجديرة بالاهتمام ؛ إذ يعمل المؤلف فيها على « تفاعل » لحن روسى ولحن شرقى مع التوفيق بينهما .

وقد درج « بورودين » على تضمين موسيقاه الأوركسترالية — التى لا قصة لها — ألحاناً شرقية ، وتتسم هذه الموسيقى الأوركسترالية عند بورودين بخاصة مميزة هى شدة التمازج بين العنصرين الروسى والشرق حتى ليتعسر أحياناً التمييز بينهما .

* * *

أما الموسيقىُّ الروسى الفذُّ « رمسكى — كورساكوف » الذى ألَّف أوپرات شتى أربت على الخمس عشرة ، ووضع عدداً عظيماً من المقطوعات السمفونية والصوتية ، والموسيقى العائلية (Musique de chambre) — فهو بلا ريب أكثر المؤلفين المستشرقين تنويعاً ، وأعظمهم شهرة . وقد وضع « رمسكى — كورساكوف » أولى مؤلفاته الشرقية الكبرى حول قصة عربية للكاتب « ا . سينكوڤسكى » هى قصة « عنتر » التى تجمع بين الشعبية والرومانتيكية الخالصة ، فضلا عما تتضمنه من خيال وفلسفة ذات طابع خاص .

وموضوع القصة : أن عنتر أنقذ الجنية « جُل — نزار » من هلاك محقق ، فكافأته بأن مكنته من الاستمتاع بمفاتن الحياة ومباهجها وهى : الانتقام ، والسلطان ، والحب . ويكوّن التعبير الموسيقى عن هذه « المباهج » جوهر مضمون هذه القطعة .

ويعرض « رمسكى — كورساكوف » فى قطعة « عنتر » (١٨٦٧ — ١٨٦٨) كثيراً من الألحان العربية الأصيلة ، اقتبسها من ديوان « ا . خريستيانوڤتش » الذى سبق أن أشرنا إليه ، وكذلك من ديوان « البوم لاثنتى عشرة أغنية عربية » (مغربية وقبلية) لـ « ف . سلڤادور — دانيال » ؛ فاستخدم « كورساكوف » هذه الأغانى حرفيا دون أن يجرى فيها أى تعديل ، وبذل قصارى جهده — عند ما أراد توفيقها هارمونيا — على أن يظهر خصائصها المميزة ويبرزها . وتدل نواح عدة من مقطوعة « عنتر » على مبلغ ولع « كورساكوف » فى شبابه بمؤلفات « برليوز » و« ليست » السمفونية ، ومدى إعجابه بها .

هذا ، ويظهر موضوع « عنتر » العابس ، وكذلك الزخرف الرقيق المنسوج على شكل « أرابيسك » والذى يقوم مقام « اللحن الدال » (Leitmotiv) لشخصية الجنية « جُل — نزار » فى كل مراحل هذه القطعة ، ويتكرر فى جميع أجزائها ؛ ولا يسعنا فى الوقت نفسه إلا أن نلمس ما بلغته الصور الشرقية فى « عنتر » من نفاذ وواقعية . وقصارى القول أن المؤلف الشاب « رمسكى — كورساكوف » تمكن من خلق عمل فنىٍّ فريد ، واستطاع أن يتمه على أحسن وجه وأكمله .

* * *

أما قطعة « شهرزاد » فهى ترتبط — كما يدل عنوانها — ارتباطاً وثيقاً بعالم الخيال العربى ؛ بيد أن « رمسكى — كورساكوف » لم يبين — عند وضعه هذه القطعة السمفونية — موضوعها ، بل اكتفى بأن أشار إلى أنه استلهم بعض فصول قصص « ألف ليلة وليلة » ؛ كما أنه لم يتطرق فى مذكراته إلى أصل الألحان الشرقية التى تضمنتها « شهرزاد » ؛ هذا على الرغم من أنه درج على أن يسجل فى مذكراته وصفاً دقيقاً لمراحل تأليف كل أثر من آثاره . إلا أننا نستطيع أن نقرر واثقين أن ألحان هذه المقطوعة ذات طابع شعبى صميم ، شأنها فى ذلك شأن « الشرق »

عند « بورودين » ؛ بيد أن المرء لا يستطيع أن يقطع بعربية هذه الألحان ، فطابعها العام يدعو بالأحرى إلى الاعتقاد بأنها ألحان قوقازية الأصل ، ذلك لأن أهل القوقاز يتعرفون فيها أغانيهم القومية . وربما عمد « كورساكوف » إلى تضمين « شهرزاد » « تحولات » لألحان شرقية كان قد سمعها فيما مضى . والقول بأنه جرى على عرض موضوعات شعبية مما رسخ فى ميدان الاستشراق الروسى ، وكوّن جزءاً منه — لا يخلو من الصحة ؛ ففى مقطوعة « شهرزاد » مثلا — ألحان تشبه إلى حد كبير موضوع « الخورس » الفارسى (Choeur Persan) « لجلينكا » .

هذا وتتكون متتالية (Suite) شهرزاد (١٨٨٨) شأنها فى ذلك شأن « عنتر » — من أجزاء أربعة ؛ وتشغل الألحان الدالة فيهـا (Leitmotiv) — كمـا هو الأمر فى « عنتر » أيضاً — حيزاً هاما ، مثال اللحنين الدالين على شخصيتى السلطان شهريار وزوجه شهرزاد ، وفيما يلى اللحن الدال على شهر زاد :

Lento Violino I solo

ونسمع هذه الألحان الدالة فى جميع أجزاء المقطوعة فتظهر تارة كموضوع رئيسى ، وتبدو تارة أخرى كمجرد فصول عارضة . ويصف الجزء الأول البحر ، فيصوره هادئاً ساكناً حيناً ، ويعبر عن هياجه وثورته حيناً آخر ؛ وقد روى معاصرو المؤلف أنه إنما كان يرمى بذلك إلى سرد قصة « السندباد البحرى » . أما الجزء الثانى ، فيسمى فى صورته الأولى « رواية الأمير القلندرى » ، وتدور تحولات الموضوع ذى الطابع البطىء الحزين حول مشهد يمثل القتال المرير الذى يقوم به الطائر الخرافى « الرُّخ » ثم تحليقه . ويكوّن الجزء الثالث : « الأمير والأميرة » فصلاً شاعرياً غاية فى الرقة واللطف ، وقد صيغ هذا الفاصل فى قالب الأقاصيص الشرقية . أما الختام : « عيد فى بغداد » ، فيرسم لوحة تمثل مشهداً روائيا يزخر بألوان الأفراح الشرقية ؛ مما جعل هذا الفاصل المتعدد الموضوعات أشبه بتحولات شطف الزجاج الملون فى منظار الكاليدسكوب . وألحان الخاتمة هذه إما جديدة مستحدثة ، وإما مستعارة مما سبقها من أجزاء . وينتهى هذا الفاصل الأخير بموسيقى تصويرية تصف بحراً هائجاً وسفيناً تغوص فى اللجج الثائرة .

وقد اتبع رمسكى — كورساكوف النهج الاستشراقى نفسه فى أوپرا « ملادا » (Mlada) فعرض عدة ألحان شرقية و « فاعلها » ؛ ومما يذكر أن « بالاكيريف » كان قد أمدّه بأحدها ، فأجرى « كورساكوف » تعديلاً طفيفاً على موضوعه ، واتخذ منه لحناً دالاً على « كليوباطرة » . أما الرقصة الهندية الرائعة التى تتضمنها هذه الأوپرا فهى مستوحاة من لحن هندى أصيل كان الرسام « فيريشتشاجين » (Verechtchagine) قد أمدّ به المؤلف :

وقد استلهم « كورساكوف » كذلك أنغام الموسيقى الهندية فى أغنية التاجر الهندى فى أوپرا « سادكو » ، بيد أنه عمد هنا إلى تكييف « الشرق » ، بطريقة فنية بدل أن ينقل نقلا عن الموسيقى الشرقية ، وتبع المؤلف النهج نفسه فى آخر أوپراته المسماة : « الديك الذهبى » .

وقد وضع « رمسكى – كورساكوف » سلسلة من الأغانى الشرقية الشجية لأشعار معاصريه من الأدباء ، وكذلك نصوص « نشيد الإنشاد » ، وأثبتت قدرة عظيمة وبراعة فائقة فى إبراز النواحى الطريفة المشوقة ، وكذلك النواحى التعبيرية التى تميز الشاعرية عند الشرقيين .

* * *

أما « مسورجسكى » (Moussorgski) فلم يخلف سوى تراث شرقى محدود يقتصر على مقطوعات معدودات هى : « رقصات الفارسيات » فى أوپرا « خوڤانشينا » (Khovanchtchina) ، والأنشودة العبرانية ومقطوعة « اليهوديين » التى تكوّن جزءاً من متتالية « لوحات المعرض » الموضوعة « للبيانو » ، ومقطوعة « هزيمة سنحاريب » الموضوعة للخورس والأركسترا (والمقطوعة مستوحاة من إحدى قصائد « بايرون ») ، ثم أخيراً مقطوعة « يوشع » (Josué) . بيد أن مسورجسكى كان يبدى اهتماماً عظيماً بالموسيقى الشرقية ، وقد تجلى هذا الاهتمام فى كثير من مؤلفاته التى لم تنجز ، وفى عدد كبير من مشروعاته التى لم يقدر لها أن تخرج إلى حيِّز الوجود ؛ مثال ذلك أوپرا « سالامبو » Salammbô (عن قصة فلوبير) ، وكان المؤلف قد شرع فى وضعها فى بداية العقد السابع من القرن الماضى ، فضمَّنها صوراً شرقية يتميز أكثرها بالعمق والجدِّية ، بل « بتراجيدية » التعبير ؛ كما كان « مسورجسكى » قد عقد العزم على وضع متتالية موسيقية على قاعدة من ألحان أهل الشرق ، وقد وُجد فعلا فيما خلفه من بحوث ودراسات « مسوَّدات » حوت ألحاناً « برمانية » Birmanes ، وقرغيزية ، وفارسية ، وتركية وأرمنية ، وكذلك ترتيل الدراويش . بيد أنه لم يقدر لتلك الأعمال أن تتم ، شأنها فى ذلك شأن المقطوعات التى وضعها « مسورجسكى » للبيانو ليترجم فيها عن مشاعره أثناء تجواله فى بلاد القرم ، وقد أعاد صياغة هذه القطع ، وأدَّاها بنفسه مراراً عدة دون أن يفلح فى إنجازها على الوجه الذى يجعلها صالحة للأداء .

ولايسع المتأمل فى آثار « مسورجسكى » المعروفة إلا أن يلمس ما فى أسلوبه من قوة ورصانة ، ذلك أنه حرص غاية الحرص على أن تجىء ألحانه أقرب ما تكون إلى الألحان الشرقية الأصيلة ، وتجلى هذا الحرص أول ما تجلى فى « رقصات الفارسيات » من أوپرا « خوڤانشينا » وفى « الخورس » المشهور « يوشع » (Josué) ؛ ففى هاتين استوحى مسورجسكى ألحاناً شعبية عبرانية .

* * *

ولم يتعرض « تشايكوڤسكى » للشرق إلا لماماً ؛ فليس له فى ميدان الاستشراق سوى آثار قليلة هى : أنشودة شرقية بعنوان « العصفور الكنارى » ، ولحن « الطبيب المغربى » فى أوپرا « يولانته » (Iolanthe) ، ورقصة « المقهى » العربية فى باليه « كسَّارة البندق » Le Casse-noisette وتستلهم الرقصة العربية هذه لحناً شعبيًّا شرقيًّا ؛ بيد أن اللحن ليس عربى الأصل كما قد يدعو إلى الظن عنوان الرقصة ، ولكنه منقول عن إحدى الأغانى الشعبية الكرجية مما تنشده الأمهات لهدهدة أطفالهن ، وكان هذا التصرف من الأمور المألوفة والوسائل الشائعة فى ذلك العهد حينما كان التفريق بين مختلف الثقافات القومية لشعوب الشرق ، والتمييز بين خصائص كلٍّ منها – أمراً لم يبلغ بعد حظا كافياً من الدراسة والبحث .

* * *

ولا يفوتنا أن نعرض لفنَّان كان من ألمع العازفين على البيانو ، وأنبغ المؤلفين الموسيقيين فى روسيا ، هو « أنطون روبنشتاين » Anton Rubinstein الذى كتب عدداً ضخماً من المؤلفات الشرقية ، أدرج معظمها اليوم – وبالأخص أوپراته « الدينية » – فى طيات النسيان ؛

فلم يبق ما يسترعي الاهتمام سوى بعض فصول أوبراه الشرقية « فيرامورس» (المستوحاة عن «ت . مور» Th. Moore) التى لاقت فيما مضى نجاحاً عظيماً ، وإقبالاً شعبياً منقطع النظير ، فضلاً عن قطعتين ما زالتا تعدّان بحق حتى اليوم من روائع الاستشراق فى الموسيقى الروسية ، وآيتين من آياتها الخالدة : هما مجموعة « الأغانى الفارسية » ، و « أوبرا الشيطان » (المستوحاة من قصيدة للشاعر ليرمونتوف) .

ولحن روبنشتاين مجموعة أشعار الألمانى « بودنشتد » Bodensted « الأغانى الفارسية » . وقد أقام بودنشتد ردحاً من الزمن فى بلاد الكرج حيث قام بدراسة آثار شاعر من أنبغ الشعراء الشعبيين وألمعهم فى « أذربيجان » هو « ميرزا شافى » .

وقصائد « شافى » تنبض بشاعرية فذة رائعة ، وتنضح برقة الحب وعذوبته ، وبعطر الأزهار وأريجها ، وتعكس أبياته إشراق شمس بلاده وبهجتها ، وبريق البحر وسحره .

وقد أبدى « روبنشتاين » براعة فائقة فى ترجمة أحاسيس « شافى » الخفية ، ومعانيه الدقيقة ، واستطاع أن يعبر عن أرقّ ألوان هذا الشعر ذى الطابع الحالم الحزين محتفظاً له برونقه وإشراقه اللذين حرص « بودنشتد » على صونهما فى ترجمته الأمينة لآثار هذا الشاعر .

هذا ولسنا ندرى : هل اقتبس « روبنشتاين » ألحان « أغانيه الفارسية » أو وضعها بنفسه ؟ وأيّاً ما كان الأمر فإن المسألة ليست ذات أهمية فى هذا المجال ، ذلك أن هناك أمراً محققاً : هو أن هذه الرقصات تنبض بموسيقى شرقية مملوءة بالحياة ، لا تقلُّ فى تلقائيتها وتنويعها عن أية موسيقى شعبية صميمة . ونخص بالذكر إحدى تلك الأغانى الاثنتى عشرة : أغنية « الموجة تتهادى » حيث تقترن الطرافة بشاعرية الحب ، فى جو من التأمل الهادئ الحزين ؛ وقد كان لحسن أداء الموسيقىّ « شاليابين » الفضل الأول فى ذيوع هذه الأغنية .

* * *

أما أوبرا « الشيطان » فإن أحداثها تدور فى بلاد الكرج ، وقد عمد « روبنشتاين » إلى اتباع نهج منطقى فغمر أوبراه بالألحان الكرجية ؛ فما إن تنتهى المقدمة حتى يطالعنا المشهد الأول بخورس للفتيات مطلعه :

« سنذهب هذا المساء لنتزود بالماء من نهر الأرجفا الثائر » .

ويستلهم هذا الفاصل من الغناء الجماعى لحناً من الألحان الشعبية الشائعة فى الكرج . وأغلب الظن أن « روبنشتاين » ألّف هذا اللحن بنفسه ، غير أن ما أبداه من إجادة وبراعة فى محاكاة الطابع القومى جعل الكرجيين ينظرون إليه نظرتهم إلى موسيقاهم الشعبية الأصيلة . وتحتوى هذه الأوبرا على الكثير من الرقصات الشرقية الرائعة ، منها : رقصة « الليزجينكا » العنيفة ذات الإيقاع السريع ، ورقصة النسوة ذات الطابع الرقيق اللطيف ، وتستلهم كذلك أحد الألحان الشعبية الكرجية .

وتتخذ الموسيقى الشرقية فى أوبرا « الشيطان » موضوعاً رومانتيكياً رفيعاً كإطار لها ، شأنها فى ذلك شأن الكثير من آثار الاستشراق الروسى ؛ وتتجلى فيها الموضوعات الشعبية بكل ما تتسم به من صفاء وعدم تكلف ، فضلا عما يتميز به « تفاعلها » عادة من مهارة ورشاقة . والحق أن « روبنشتاين » لا يقلُّ فى هذا الميدان براعة عن النابغين من مؤلفى الموسيقى فى القرن التاسع عشر .

* * *

ويرى نقاد الموسيقى فى « رحمانينوف » فاتحاً لآفاق جديدة فى ميدان الاستشراق الموسيقى فى روسيا ، راسماً مرحلة من أهم مراحل تطوره ؛ هذا على الرغم من أنه لم

يكتب سوى عدد محدود للغاية من المؤلفات الشرقية البحتة ، أبرزها « رومانس » مطلعها : « لا تغنى يا جميلتى ! » من قصيدة « لبوشكين » ، وهى القصيدة التى استلهمها « جلينكا » و « بالاكيريف » فى أغانيهما الفارسية التى أشرنا إليها من قبل .

وقد وجّه « رحمانينوف » اهتمامه إلى موضوعات الموسيقى « النورية » (Tziganes) ، فكتب أوبرا « آليكو » ، متخذاً موضوعها من قصيدة « لبوشكين » ، وهى قصيدة « النور » ، فجاءت أوپراه صورة واقعية لحياة أولئك الرُّحَّل ، وأبرزت بوضوح معالم شخصياتهم وخصائصها . وفى قطعة « كاپريشيو حول ألحان نورية » التى كتبها للأوركسترا ، يعرض « راحمانينوف » ألحاناً « نورية » أصيلة .

* * *

ويتجلى الروح الشرقى عند «رحمانينوف» — وهو فى هذا الصدد قريب الشبه من « بورودين » — لا فى رسم الصور الشرقية وإبراز ما بينها من تعارض ، وإنما فى صهره لعناصر الفولكلور الشرقى ، وإذابتها إذابة فنية فى أساليب التعبير الخاصة بملكة الإبداع القومية فى روسيا . ولا تتضمن آثار « رحمانينوف » سوى عدد جدّ ضئيل من الصور الشرقية التى اتخذت صورة رقصات ، أو مشاهد تهدف إلى الوصف المشوق . وهذه الصور — إن وجدت — ليست سوى فقرات عابرة مقتضبة ؛ إذ لم يلجأ « رحمانينوف » إلى الأساليب الشرقية إلا ليتخذ منها وسائل تعبير ، كالترجمة عن حال من الحزن الحالم ، أو عن شعور قوى مرح ، أو عن حركة عتيّة تلقائية . وهذه الخاصية تميز كثيراً من الموضوعات الشرقية التى يعرضها « رحمانينوف » فى كونشرتواته « للبيانو » ، وبعض من مقدماته الموسيقية .

وقد صار اللجوء إلى إدخال الأساليب الشرقية لتنمية اللغة الموسيقية ، وزيادة وسائل تعبيرها — سمة تميز عدداً كبيراً من الموسيقيين خلال القرن العشرين . وما زال لرحمانينوف حتى اليوم أكبر النفوذ وأبلغ الأثر فى هذا المجال .

* * *

ولقد ارتشف « جلازونوف » من نبع الشرق فى كثير من مؤلفاته ، كما ارتشف آخرون أمثال « إيبوليتوف — إيڤانوف » و « ڤاسيلينكو » و « جليير » وغيرهم من المؤلفين ، فكانوا من أقدر الخبراء المتضلعين بالموسيقى الشرقية . وقد تعاون هؤلاء المؤلفون وغيرهم من المؤلفين الروس السوڤيت وموسيقيى الجمهوريات غير الروسية فى الاتحاد السوڤيتى ، فجاء تعاونهم بأطيب الثمار وأوفرها . فعمد أغلب هؤلاء الموسيقيين إلى تناول مواد « فولكلورية » أصيلة ، فأحيوا بذلك مظاهر دائمة الجِدّة للثقافة الموسيقية القومية (فهى مثلا : « تاجيقية » عند « كنبّر » ، وتركمانية عند « شيختير » و « راكوڤ » ، و « كاباردية » فى رباعية « پروكوفييف » الثانية وسمفونية «مياسكوڤسكى الثالثة والعشرين) .

* * *

وفى القرن العشرين ، وخاصة بعد أن قبض السوڤيت على زمام الحكم ، وثبت الموسيقى فى بلدان الشرق السوڤيتى وثبة عظيمة ، وخطت خطوة كبيرة إلى الأمام . ويرجع الفضل فى تأسيس مدارس الموسيقى القومية إلى بعض أساطين الموسيقى أمثال « زخارى بالياشڤيلى » الكرجى ، والمؤلفين القديرين « إسكندر سبنديا روڤ » و « كوميتاس » الأرمنيين ، والموسيقىّ الأذربيجانى النابغ « أوزيير جاجيبيكوڤ » .

أما فى جمهوريات آسية الوسطى حيث تم تنظيم هيئات المؤلفين القوميين ، فإن الثقافة الموسيقية تطورت تطوراً هامّاً ، وحققت تقدماً ملحوظاً ، فطارت شهرة بعض الموسيقيين ، وذاعت أسماء كأسماء « أشرفى »

(أزبكستان) ، و « مالديباييڤ » Maldybaev (فى بلاد القرغيز) ، و « مخاتوڤ » « Moukhatov » التركمانى .

ولقد نبغ من بين أولئك الموسيقيين من تجاوزت مؤلفاته نطاق القومية المحلية ، وتعدّت حدودها ؛ فرأينا كيف استطاع المؤلف السوڤيتى النابغ « آرام خاتشاتوريان » بفضل خصب خياله وغزارة أفكاره — أن يعلى من شأن آثاره ، ويوسع من آفاقها مع احتفاظه للموسيقى الشعبية الأرمنية بطابعها القومى الأصيل ، فنجح فى تطوير هذه الموسيقى وتعميمها بالروح المبدعة المميزة لكبار الموسيقيين الروس الذين استقوا فى مؤلفاتهم من نبع الموسيقى الشعبية الروسية .

وما زالت التقاليد والأسس التى شبّ عليها الاستشراق الكلاسيكى فى روسيا متبعة إلى يومنا هذا ، تتجلى فى مؤلفات الموسيقيين السوڤيت ؛ وقد عمد أولئك إلى دراسة المميزات لمختلف أنواع الموسيقى القومية دراسة عميقة مستفيضة ، ولم يقتصر إنتاجهم على هذا الميدان فحسب ، بل تعدّاه حتى شمل كثيراً من الأقطار الشرقية الأخرى التى اتجهت بعد تحرّرها إلى بعث ثقافتها القومية وترقيتها .

ولا يفوتنا فى هذا المقام أن نشيد بالدور الجوهرى البالغ الخطر الذى لعبه استشراق الموسيقيين الروس خلال القرن التاسع عشر ، وأن نشير إلى ما كان لتجاربهم ونفوذهم التاريخى من أثر بالغ فى هذا الميدان .



السينراما والڤيزتاڤيزيون

بقلم الأستاذ احمد الحضرى

حينما ازداد التنافس بين التليڤيزيون وصناعة السينما، ونجح التليڤيزيون فى اجتذاب المتفرجين واستبقائهم فى منازلهم لمشاهدة برامجه على شاشته الصغيرة، فكر رجال السينما — استعادة لمكانتهم — فى أن يحاربوا التليڤيزيون بتكبير شاشة السينما. فإذا ما علمنا أن شاشة التليڤيزيون كان عرضها يتراوح بين ٢٥ سم و ٣٥ سم فى أغلب الأحيان، أمكننا أن نحس الأمل الذى غمر رجال صناعة السينما عندما فكروا فى أنظمة العرض الجديدة التى تبلغ بالشاشة إلى أن يصل عرضها ٢٠ متراً، والتى تعتمد على تغيير نسبة الصورة، رغبة فى التجديد.

والجدول التالى (شكل ١) يبين أهم الأنظمة المستعملة فى عرض السينما، وفيه مقارنة بين نسب الصورة المعروضة على الشاشة فى كل من تلك الأنظمة.

وقد سبق لنا أن تناولنا أكثر هذه الأنظمة بالشرح والتعليق على صفحات الجرائد والمجلات المصرية. ولذلك أكتفى فيما يلى بالحديث عن نظامى السينراما والڤيزتاڤيزيون لاعتقادى بأنهما لم يوفيا حقهما بعد من التنويه والتفصيل.

السينراما Cinerama

بدأ أول عرض للأفلام بطريقة السينراما على الجمهور يوم ٣٠ من سبتمبر سنة ١٩٥٢، فى سينما برودواى بنيويورك، وهو لذلك أقدم من هذه الأنظمة الحديثة جميعاً، ولو أنه لم يعرض فى مصر حتى الآن، ولكن الخطوات التى مهدت لوصول هذا الاختراع إلى ما هو عليه قد بدأت قبل ذلك بكثير.

ففى عام ١٩٣٩ أراد المهندس المعمارى لمبنى صناعة البترول، للسوق الدولية أن يحل مشكلة عرض أفلام سينمائية على شاشة كروية عبارة عن السطح الداخلى لسقف نصف كروى، فاتصل بصديقه فريد ولر Fred Waller الذى كان يجرى تجاربه الأولى على شاشة كبيرة مسطحة، مستعملا أجهزة عرض كثيرة فى الوقت نفسه. وتمكن ولر من تنفيذ طلب المهندس المعمارى بأن استعمل ١١ جهازاً للعرض لتغطية الشاشة نصف الكروية، وكانت هذه الأجهزة تعرض ١١ فلماً، وفى الوقت نفسه التقطت من ١١ كاميرا موجهة إلى المنظر نفسه، ولكن من زوايا مختلفة.

استمر ولر فى تجاربه حتى توصل إلى الوضع النهائى المعروف باسم السينراما، والذى خرج إلى حيز التنفيذ، وعرض على الجمهور عام ١٩٥٢.

وتعتمد السينراما على استعمال شاشة أسطوانية (كما فى شكل ٢) يصل عرضها إلى ٢٠ متراً وارتفاعها ٧,٥ من الأمتار، ويتم العرض بواسطة ٣ أجهزة تعرض ثلاثة أفلام التقطت بكاميرا خاصة. وآلات العرض الثلاث مركبة بحيث تكون الأشعة الصادرة من الآلة اليسرى تغطى الثلث الأيمن من الشاشة، والأشعة الصادرة من الآلة الوسطى تغطى الثلث الأوسط من الشاشة، والأشعة الصادرة من الآلة اليمنى تغطى الثلث الأيسر من الشاشة، كما هو مبين فى الشكل.

وآلة التصوير الخاصة بالسينراما لها ثلاث عدسات تسجل المنظر على ثلاثة أفلام داخل الكاميرا فى الوقت نفسه، والعدسات الثلاث تميل إحداها إلى الأخرى بزاوية

النظام	شكل الكادر في الكاميرا المقاسات بالميلليمتر	نسبة الشاشة العرض : الارتفاع	ملاحظات
الفيلم العادي الصامت	١٨ ، ٢٤	٤ : ٣ أي ١,٣٣	أول فيلم بهذا المقاس صممه إديسون في أمريكا عام ١٨٨٩
الفيلم العادي الناطق والأفلام المجسمة	١٦½ ، ٢٢	٤ : ٣ أي ١,٣٣	أول فيلم ناطق عرض في ١٩٢٧
سيفاسكوب	١٨ ، ٢٣	٨ : ٣ تقريبا ٢,٥٥	هذه النسبة هي نسبة الصورة المعروضة على الشاشة بعد تكبيرها إلى الضعف في تجاه العرض فقط بعدسة مخصوصة
الشاشة البانورامية	١٦½ ، ١٣ ، ٢٢	٥ : ٣ أي ١,٦٦	١٣ مم هو الجزء المتبقي من إرتفاع الصورة بعد حجب جزء من أعلى وآخر من أسفل الصورة في آلة العرض
الفيزتا فيزيون	١٦½ ، ١٣ ، ١٢ ، ١١ ، ٢٢	٤ : ٣ أي ١,٣٣ ٥ : ٣ " ١,٦٦ ٥½ : ٣ " ١,٨٥ ٦ : ٣ " ٢,٠٠	عند ما لا يحجب أي جزء " يصبح ارتفاع الصورة ١٣مم " " " " ١٢مم " " " " ١١مم
السينراما	٢٨ ، ٢٥ ، ٢٥ ، ٢٥	٨ : ٣ تقريبا ٢,٥٢	ثلاث صور متجاوره معروضة من ثلاثة أجهزة عرض منفصلة كل صورة مساحتها ٢٨×٢٥ مم

شكل ١ — بحث وترتيب احمد الحضري

قدرها ٤٨° فى المستوى الأفقى ، بحيث تعطى العدسات الثلاث جميعها زاوية قدرها ١٤٤° من المنظر . ولذا فإن الشاشة جزء من دائرة يحصر مع مركز الدائرة أيضاً زاوية قدرها ١٤٤° .

وأثناء التصوير يتمّ تسجيل الصورة على كل فلم على مساحة طولية تقابل ٦ ثقوب من الثقوب الجانبية ، بدلا من الوضع العادى الذى تكون فيه مساحة الصورة عرضية يقابلها ٤ ثقوب فقط (شكل ٣) . ويتضح من هذا الشكل أن مساحة الصورة العادية تساوى ٢٢ فى ١٦ ملليمتراً تقريباً ، بينما تكون الصورة على الفلم الواحد فى السينراما (ثلث الصورة النهائية) تساوى ٢٥ × ٢٨ مم تقريباً ، أى أن الصورة النهائية مجتمعة للسينراما تساوى من حيث المساحة ٢١ سم مربعاً أى مساحة الصورة العادية ٦ مرات . ومن هذا يتضح إمكان استعمال شاشة ضخمة تبلغ مساحتها مساحة الشاشة العادية ٦ مرات بدون أن يفقد أى جزء منها الوضوح فى الصورة بعد التكبير.

ويلاحظ أيضاً من (شكل ٣) أنه قد استغنى عن مكان شريط الصوت فى أفلام السينراما ، حيث إن

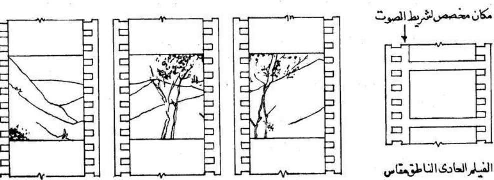
الشاشة

كابينة لجهاز الصوت

ثلاث أجهزة
للعرض من ثلاث كباين مختلفة

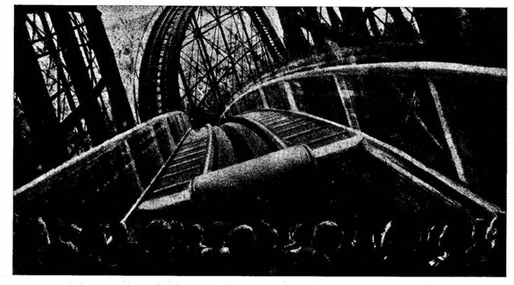
الصوت يسجل على شريط رابع مستقل . ويتكون هذا الشريط من ٧ سطور منفصلة للصوت يتمّ تسجيلها مغنطيسيًّا ، ستة منها تتبع ستة ميكروفونات موزعة أثناء التسجيل على أجزاء مختلفة من المنظر ، والسابع مشترك بين الستة جميعها .

وأثناء العرض تستعمل أربعة أجهزة : ثلاثة



الفيلم العادى الناطق مقاس ٣٥ مم . الصورة تقابل ٤ ثقوب جانبية.

شكل ٣ — صورة السينراما مقسمة على ٣ أفلام . كل جزء مساحته ٢٨×٢٥ مم



شكل ٤ زيارة لمدينة الملاهى من برنامج «هذه هى السينراما»

للصورة وواحد للصوت ، ويتصل جهاز الصوت بسبعة مكبرات ، ستة منها خلف الشاشة ، كلٌّ فى المكان المخصص له ، والمكبر السابع فى الصالة نفسها ، ولكل جهاز من أجهزة عرض الصورة كابينة صغيرة للعرض منفصلة ، أما المدير المسئول عن العرض كله ، فيجلس فى كابينة رابعة بها جهاز الصوت وجهاز للتحكم فى سرعة الأجهزة الثلاثة الأخرى . وأجهزة عرض الصورة سعة ٧٥٠٠ قدم (أى ٢٢٥٠ متراً) من الأفلام يستغرق عرضها ٥٠ دقيقة دون توقف (معدل خاص للسينراما)

وقد سنحت لى الفرصة أثناء وجودى فى لندن ، فشاهدت البرنامجين المختلفين اللذين قدمتهما السينراما حتى الآن .

البرنامج الأول اسمه «هذه هى السينراما» This is Cinerama ، ويبدأ بزيارة مدينة الملاهى ، وهذا هو أهمُّ جزء فى البرنامج ، فالشاشة الأسطوانية تكاد تحيط بك وهى ضخمة ، بحيث تجعلك تشعر كأنك موجود فعلا فى مدينة الملاهى ، وتبدأ المناظر وكأنك فى إحدى المقصورات التى تندفع من أعلى إلى أسفل بسرعة ثم تميل فجأة إلى اليمين فى أحد المنحنيات وهكذا ، مما جعل المتفرجين يتصايحون من الخوف لشدة إحساسهم بوجودهم فى المكان نفسه من مدينة الملاهى ، وليس فى صالة سينما . وكان هذا هو أكبر برهان على أن السينراما نجحت تماماً فى الاستحواذ على مشاعر المتفرجين ، وإقناعهم بأنهم «فى الصورة» على حد الاصطلاح ، وساعد على نجاح ذلك توزيع الصوت على عدة مكبرات متفرقة ، إلى جانب ضخامة الشاشة واستدارتها حول المتفرج . وتلا ذلك عدة فصول أخرى كانت عبارة عن أفلام سياحية ، فتارة تظهرنا فى ڤينيسيا نجوب قنواتها فى جندول ، أو فى ڤيينّا نستمع إلى غناء Vienna Boys Choir ، أو فى مسرح لاسكالا بميلانو نستمع إلى جزء من أوبرا «عايده» ، وهكذا حتى فترة الاستراحة . ثم تليها جولة بالهليكوبتر فوق أمريكا ، والبرنامج جميعه طبعاً بالألوان الطبيعية .

أما البرنامج الثانى «إجازة سينراما» Cinerama

Holiday، فتبدأ فيه محاولة خفيفة لربط أجزاء البرنامج فى شبه الموضوع فهو يرينا رجلا سويسريًّا يقوم هو وزوجته بزيارة أمريكا، على حين يوجد رجل أمريكى آخر من مدينة كانساس يزور هو وزوجته أوروبا . والبرنامج يشمل رحلات إلى « سان موريتز » للانزلاق على الجليد، وأخرى إلى « باريس » للملاهى الليلية، إلى «لاس فيجاس» لموائد القمار، وإلى « نيوأورليانز » لفرق الجاز، وإلى «كالفورنيا » لرحلة بالقطار الفاخر، وسطح حاملة الطائرات لمشاهدة طائرات نفاثة أثناء العمل .

والذى يعاب على السينراما أنه لم يعرض بواسطتها عمل جدىّ حتى اليوم ، زيادة عن عرض أفلام الرحلات ، كما يعاب عليها أيضاً أن محل اتصال الصور الثلاث على الشاشة يحتاج إلى مزيد من الدراسة والاحتيال، حتى لا يبدوله أى أثر ، وتظهر الشاشة وكأنها مغطاة بصورة واحدة فعلا .

الفيزتافيزيون Vistavision

وفى الوقت الذى ظهرت فيه السينراما عام ١٩٥٢ ، ظهرت أيضاً الأفلام المجسمة الملونة الكاملة ، وكان أولها فلم Bwana Devil من عمل Orch Oboler ثم تتالت بعد ذلك عدة أنظمة أخرى منها السينما سكوب، ثم الشاشة البانورامية حتى جاء عام ١٩٥٤ ، فظهرت طريقة جديدة هى الفيزتافيزيون تحاول أن ترضى الجميع ، وهى فى الوقت نفسه يمكنها أن تعطى بصورها شاشة ضخمة من دون حاجة إلى آلات العرض الثلاث مثلا كما فى حالة السينراما ، أو إلى عدسات خاصة كما فى حالة السينما سكوب .

وتعتمد نظرية الفيزتافيزيون على تصوير الفلم على نيجاتيف كبير ، ثم تصغر الصورة عند الطبع إلى المقاس العادى على الفلم ٣٥مم ، أى أن مساحة الصورة تصبح مرة ثانية ٢٢مم × ١٦مم ، وبذلك يتسنى أن يكون الفلم الذى ستتداوله دور العرض عاديًّا من حيث المقاس ،

شكل ٥ – الفلم النيجاتيف الفيزتافيزيون يمر أفقياً وراء العدسة أثناء التصوير

ويمكن استخدامه فى آلات العرض العادية نفسها، ولكنه يمتاز بزيادة كبيرة فى دقة التفاصيل نظراً إلى أنه مصغر عن أصل كبير ، وبذلك يتسنى عرضه على شاشة أضخم من الشاشة العادية ، مع المحافظة على وضوح الصورة بالرغم من التكبير .

أما كيف تمّ التغلب على مشكلة « النيجاتيف » الكبرى ، فقد احتالت لذلك شركة براموت (صاحبة الاختراع) بأن استعملت الفلم مقاس ٣٥ مم نفسه ، إلا أن الفلم جعل بحيث يمر وراء العدسة أثناء التصوير أفقيًّا لا رأسيًّا . (شكل ٥) وتشغل الصورة النيجاتيف مساحة مقابلة للثقوب الثمانية أى مساحة ٣٤ × ٢٥مم وهو ما يساوى مساحة (النيجاتيف) الصورة السالبة العادية مرتين ونصف مرة. ولهذا فإن كل صورة (نيجاتيف) الصورة السالبة تقابل ٨ثقوب، وكل صورة (بوزيتيف) الصورة الإيجابية تقابل ٤ ثقوب (شكل٥) وكل بوبينة نيجاتيف ٢٠٠٠ قدم (٦٠٠ متر) تعطى بوبينة بوزيتيف ٢٠٠٠ قدم، وهذا هو كل الفرق .

والكاميرات التى استعملت لتصوير الثلاثة الأفلام الأولى لهذا النظام وهى أفلام White Christmas, Three Ring Circus, Strategic Air Command هى كاميرات مصممة عام ١٩٢٦ لغرض إجراء تجارب للتصوير الملون وقتئذ على أساس استعمال كادرين متتالين للصورة الواحدة، فاستخدمتها شركة برامونت مع جعلها أفقية بدلا من كونها رأسية، ومع تغيير عدسة العينية لتحديد المنظر View Finder ليناسب الاتساع الجديد . أما الآن فقد

تمّ صنع آلات تصوير خاصة للڤيزتاڤيزيون من صنع Mitchell, Bell & Howell .

ونظراً إلى أن تكبير الشاشة فى اتجاه العرض والارتفاع ليس ميسوراً لجميع دور السينما ، فقد روعى فى تصميم الڤيزتاڤيزيون إمكان استعمال شاشة تختلف نسبتها عن نسبة ٤ : ٣ إذا كان فى الإمكان زيادة العرض فقط دون الارتفاع ، وعلى ذلك يمكن بعد تكبير الصورة حجب جزء من أعلاها وجزء من أسفلها ، حتى تصل إلى نسبة ٥ : ٣ أو حتى ٦ : ٣ (ولو أن الصورة الأصلية فى الفلم كانت نسبتها من ٤ : ٣) . ومن الطبيعى أن استدعى ذلك ضرورة مراعاة هذه النسب عند التصوير ، فالعدسة العينية ولو أنها محددة بنسبة ٤ : ٣ إلا أن عليها شعرتين أفقيتين لتحديد نسبة ٥ : ٣ ، ٦ : ٣ ويعتمد المصور عند تكوين المنظر داخل حدود الكادر على نسبة ٥ : ٣ وهذه بدورها تصلح لباقى النسب .

أما النيجاتيف الملون المستعمل فهو Eastman Mazda وهذا الفلم يحمض ويطبع بطريقة Technicolor ، مما بسط آلات التصوير ، وجعلها لا تختلف عن آلة تصوير الأفلام الأبيض والأسود ، والأمر لا يستدعى زيادة فى الإضاءة أثناء التصوير داخل الاستديو ، بل يكفى أن تضبط الإضاءة بحيث تصل فتحة العدسة Aperture إلى ف ٢ و ٣ (f. 3.2) .

ونظراً إلى زيادة مساحة الصورة النيجاتيف وجد أن العدسات ذات البعد البؤرى ٧٥ مم أو أكثر ، مناسبة

شكل ٦ — الفلم البوزيتيف الڤيزتاڤيزيون يمر رأسياً كالمعتاد أثناء العرض

للغرض . أما فى العدسات ذات البعد البؤرى القصير ، فتستعمل عدسات Leica حتى ٢٤ مم ، وهذه تعطى زاوية تصوير ٧٥° درجة . وهذه الزاوية أكبر من أى زاوية أخرى حتى زاوية السينما سكوب (ما عدا زاوية السينراما فإن لها حالة خاصة) .

وبالنسبة إلى عرض أفلام الڤيزتاڤيزيون فإن لدار العرض حرية استعمال النسبة التى تروقها من ٤ إلى ٣ إلى ٥ : ٣ إلى ٥ : ٣ إلى ٦ : ٣ ولو أن شركة برامونت تنصح باستعمال نسبة ٥ : ٣ فى الأحوال العادية ، وباستعمال نسبة ٥½ : ٣ فى حالة ما إذا كان الفلم مصحوباً بأية ترجمة على الشريط ذاته .

ولتسهيل عمل المشرف على آلات العرض من حيث ضبط الصورة على الشاشة رأسيّة حسب النسبة التى يرغبها ، أى « وسطنة » الصورة فى الاتجاه الرأسى فقد زودت الصور الأولى من كل بوبينة بعلامة خاصة فى الركن الأيمن العلوى (كما يتضح فى شكل ٦) فإذا ما أراد العارض استعمال نسبة ٤ : ٣ فيعرض الصورة كلها ، وإذا ما أراد العارض استعمال نسبة ٥ : ٣ ، لأن الصورة محجوبة بهذه النسبة فى آلة العرض ، والشاشة معدة لهذه النسبة ، فيجعل الشرطة اليسرى تنطبق على حرف الشاشة العلوى . وإذا أراد نسبة ٥½ : ٣ فليجعل (الشرطة) اليمنى السفلى تنطبق على حرف الشاشة العلوى . وإذا ما أراد نسبة ٦ : ٣ فليستعمل أسفل العلامة للغرض نفسه .

وتقول نشرات الدعاية الخاصة بشركة برامونت فى امتداح نظام الڤيزتاڤيزيون : إن المخرج العالمى ، والمنتج العالمى سيسيل دى ميل قال :

. . . .

شكل ٧ — الصفحة التالية صورتان من فلم الحرب والسلام (بالڤيزتاڤيزيون — إنتاج شركة برامونت) الصورة كاملة تعطى نسبة ٤ : ٣ الصورة المحصورة بين الخطين الأبيضين تعطى نسبة ٥½ : ٣ وهى النسبة المفضلة للڤيزتاڤيزيون ←



« إنى أبلغ من العمر الثالثة والسبعين (وقتئذ) وأرجو أن أخرج أفلاماً أخرى كثيرة ، ولكن قد يكون فلم « الوصايا العشر » خاتمة أفلامى ، وفى هذه المرحلة من حياتى ، ينبغى أن أوقن أن هذا الفلم سيكون أعظم الأفلام التى أخرجتها . لقد بحثت عن كل اكتشاف جديد وعن كل فكرة جديدة ، وعن كل جديد يتصل بصناعة الفلم ، ولقد وجدت فى الڤيزتاڤيزيون الاكتشاف الكامل الذى يكسب الفلم كل ما أريده ، وكل ما كنت أريده للأفلام السابقة ، ولكنى كنت عاجزاً عن الوصول إليه بسبب النقائص الفنية » .

هذا من حيث المدح ، أما من حيث ذكر العيوب فهناك نقطتان جوهريتان !

النقطة الأولى : أن الحركة الرئيسية تصمم داخل الكادر بحيث لا تتخطى الجزء الأوسط من الصورة ، حتى إذا ما عرض الفلم بنسبة ٦ : ٣ لم يفقد أى جزء من الحركة ، ويشغل الجزءين العلوى والسفلى من باقى الكادر بالحركات الثانوية ، أو الأجزاء غير العامة من المنظر . فلماذا إذن تصور هذه الأجزاء غير الهامة أصلا ؟ ولماذا يحتمل أن تعرض فى بعض دور السينما ؟

والنقطة الأخرى : أنه من الطبيعى لكى يصمم المخرج أو المصور تكوين الحركة داخل الكادر يجب أن يعلم كل منهما من البداية نسبة الصورة عند العرض ، لا أن يتركها لمشيئة دار العرض وهواها .

أليس من الصواب إذن ، بناء على هاتين النقطتين : أن يختص نظام الڤيزتاڤيزيون بنسبة ثابتة للكادر والشاشة ؟

المراجع :

مجلة Films and Filming عدد أكتوبر ١٩٥٤

مجلة British Kinematography عدد مارس ١٩٥٥

كتاب The Film and The Public ١٩٥٥

مجلة Sight and Sound عدد أبريل ١٩٥٦

مجلة Science Digest عدد أكتوبر ١٩٥٦



فن القصة

للكاتب الألماني توماس مان

تعريب الأستاذ ابراهيم ابراهيم يوسف

(محاضرة ألقاها الكاتب الألماني الكبير توماس مان على طلبة جامعة برنستون عام ١٩٣٣)

(خلع نقاد الأدب على توماس مان لقب « أديب القرن العشرين ». وهذا تقدير يرجح في كفة الميزان على جميع الجوائز الأدبية العالمية التي حصل عليها ، ومعها ألقاب الدكتوراه الفخرية التي تدافعت الجامعات المثرية في مختلف بلاد العالم على منحه إياها . . .

هو أديب القرن العشرين ، ولكنه ألماني . . . وليس بين أدباء ألمانيا المحدثين ، بل ليس بين أدباء بقية العالم — من هو أكثر منه استيعاباً لتراث الغرب للقرن التاسع عشر ؛ وليس بينهم من هو أكثر تمثلا لآراء نيتشه وشوبنهاور وريتشارد فاجنر فحول الألمان في الأدب والفلسفة والفن الموسيقي ، وليس بينهم من تأثر مثله بمذهب التأثر بالنظرة الانطباعية الفرنسى Impressionismus ، وبالمثالية الأخلاقية لتولستوى ، وبالدرامة الموسيقية لفاجنر ، وبالفكاهة الجرمانية لسكان ألمانيا الجنوبية ، وكذا الفكاهة الإنجليزية ، وبفلسفة الحزن والألم لشوبنهاور ، وبالرمزية والتشكك الدرامي لإبسن . وليس بينهم من استساغ مثله الآداب القديمة للشعوب العريقة والآداب الجديدة للشعوب الحديثة ، وليس بينهم من عكف مثله على دراسة الحياة مع طلبه كل أنواع المعرفة ؛ ولهذا جاء أسلوبه زاخراً بما ينم عن كل هذه الكنوز التي كثيراً ما تجد لها متنفساً في الدعابة والتهكم والسخرية التي شاعت بين أرجائه ، وليس ذلك في أدبه القصصي فحسب ؛ بل في كل ما كتب . وإذا كانت المسائل الاجتماعية أو السياسية لم تستهوه في مستهل حياته فذلك لأنه كان يرى العالم من خلال النظرة المثالية الإنسانية ، غير أنه حين عرك الحياة وعركته وازداد علماً بها وإدراكاً لكنه حقيقتها استمسك بتعاليم الاشتراكية ، وراح يناضل من أجل الحرية . . .

ومحاضرته هذه عن فن القصة ذهبت بالنقاد كل مذهب ، ولكنهم أجمعوا على وصفها بأنها أقوم محاضرة له ، بل لعلها أقوم محاضرة كتبت في هذا الموضوع » .

وسنوافي القارئ بالقسم « الثاني » من المحاضرة في عدد تال .

يتعين عليّ أن أحدثكم في هذه الأيام عن فن القصة

وهأنذا أتخيل شخصاً ينكر الإنكار كله أن القصة عمل فني ؛ يقول مثل هذا البصير بعلم الجمال : « قد تعتبر الناس القصة لوناً من أدب الملاحم ، وضرباً من عيون الأدب ، وأنها فضلا عما تحويه من قصائد تشيد بحكايات الأبطال ، وأساطير الأولين تضمنتها الأقاصيص الشعبية الممتازة ، وقصص موضوع وقصص متناقل بالرواية ، وقصص أهل الريف ، وأساطير خرافية وأغان من شعر الغزل ، وقصص الفروسية ، وأحدوثات تشمل آخراً القصة والأقصوصة . »

وإني لأدع ذلك المترمت المعنى بالجمال عن طريق التحصيل والدرس يتابع حديثه : « ولكنّ هناك أمرين : أولهما أن القصة بوصفها عملاً فنياً لا تجيء إطلاقاً إلاّ في المرتبة الثانية ؛ إذ هي ليست بالقرين الكفء للدراما التي تحوى شتات فنون الأدب ، وتتبوأ من الشعر أعلى هامته ، بل هي الملكة في دولة الأدب . والأمر الآخر أن القصة المصنوعة نثراً ما هي إلاّ قصص شعبي بدا تافها حين استحال نثراً ففقد قيمته ، وأن الكاتب القصصي لا يعدو أن يكون الأخ غير الشقيق للشاعر ! أو لعله ابن السفاح للشعر ! »

هذه قولة من حذق علم الجمال وقد استمعنا إليه محترمين رأيه ؛ ولكن لا سبيل إلى كبت هذا الاحتجاج أو وأد ذاك الاعتراض في صدورنا ،

الاعتراض على ما أثاره فى النقطة الأولى أو فى النقطة الأخرى . وبعد فقد تكون أجوف المحاولات وأكثرها تشبثاً بأهداب النظريات الخيالية تلك التى ترمى إلى إقامة نوع من الترتيب والتنظيم لعالم الفنون والآداب ليجرى تدريجها وترتيبها وفق درجات ومراتب . وإن من الخطل فى الرأى تفضيل فن على آخر : كأن يقال مثلاً : إن الموسيقى أو الرسم أو الأدب أرفع وأنبل من بقية الفنون . (استناداً إلى أسباب قد يستسيغها السمع ، فى حين أنه يمكن إيجاد مسوّغات لرفع مقام أى فن آخر على غيره ، مسوّغات تؤهله لأن يجلس فوق عرش الفنون جميعاً) . وإذا كان الأمر كذلك فن الأولى ألا يستساغ فى ميدان الخلق والإبداع — ميدان الأدب — تنظيم درجات ومراتب للأعمال الفنية . كذلك كان التشبث سلفاً بتفضيل « الدراما » على النثر القصصى أمراً تسهل معارضته إلى الحدّ الذى قد يقضى بالتورط والوقوع فى الخطأ نفسه وإقامة تفضيل عكسى . ولعل عبقرية القصص التى استطاعت أن تحيط بعنصر الدراما وعنصر الشعر الوجدانى ، واستطاعت الإحاطة أيضاً بكل من القصة والأغنية — تبدو ممثلة أروع تمثيل وأصدقه فى فن « هوميروس » الباقى على طول الزمن . هذا الطيف الذى جاب آفاق العالم وأحاط بما فيه وكشف فيما سبق من الزمن عن دخائله — قد أبان عن أروع صور لفنون الأدب رسمها قصصى بقى فيما بينه وبين نفسه متذمراً لعدم بلوغه الكمال فيما خلق وأبدع ! . . . كذلك الشأن فى القصص الهندى المعروف باسم « ڤيدا » الذى يبدأ أبداً بالقول « زعموا أن . . . » ، وهو قول أذكى شذاً وأروع شاعرية من « هذا هو . . » الذى تفوح به الدراما . ولكن ما لنا وهذه ؟ فتلك مسائل شكلية لاسبيل إلى حلها ؛ ذلك لأنها تتصل بالإحساس والذوق ، وليس المعول فى العمل الفنى على التفاصيل ، بل المعول عليه هو العمل الفنى ذاته .

وما من شك فى أن موقفنا أسلم وأقوى إزاء الدعوى الأخيرة القائلة بأن القصة المصوغة نثراً هى صورة متداعية لأصل ثابت لمنظومات قصص شعبى ؛ ذلك لأن الثابت تاريخياً أن القصة تعبر عادة عن طور متأخر ، طور خلْو من السذاجة يعرف بالطور الحديث فى حياة الشعوب ، وأن الشعر القصصى إذا ما قورن بالقصة من هذه الناحية فإنه يتقدمها حتماً ، شأنه فى ذلك شأن تقدم الأدب القديم على الأدب الكلاسيكى ؛ فقد بدأت القصة أول ما بدأت بالتراتيل والأناشيد الدينية ، ثم تطورت شيئاً فشيئاً إلى أن صارت لها سمة الشعبية .

وما من شك فى أن أدب السمر الشعبى كان قائماً جنباً إلى جنب مع أدب الرسميات : التراتيل والأناشيد الدينية ، كما كانت الحال فى مصر لعصورها العتيقة ، حيث ظهرت القصة المصوغة نثراً فى عصر الأسرة السادسة بظهور « مغامرات سنوحى » الشهيرة والتى جاءت فى إثرها « قصة حطام سفينة » و « حكاية الفلاح الساذج » وتلاها « قصة الأخوين » التى اتخذت فيما يغلب على الظن مثلا احتذى لأقصوصة يوسف كما وردت فى الإنجيل . وأخيراً حكاية « كنز رامبسينت » ؛ ومن جميع هذه القصص نستطيع أن نتعرف على مصر فى عصورها السحيقة فى صور أجمل وأكمل مما تقدمه لنا كل الأناشيد الرسمية للآلهة . . .

وفى الهند لدينا منها « المهاباراتا » التى احتفظ بها على نحو يكاد يكون قدسياً فى مائة ألف بيت من الشعر احتوته ، وعنها انبثقت القصة الهندية التى ترعرعت كزرع أسطورى أطلق له العنان ، وكشفت عن لهجات دارجة . . .

وفى أرض هوميروس احتضن روّاد المدرسة الهلينستية ومدرسة الإسكندرية القصة المصوغة نثراً ، ونشأت قصص الرحلات بظهور كتاب « غرائب وعجائب فيما وراء توليه » الذى يعتبر نبتاً استولد فى زمن متأخر من « الأوديسا » . ولدينا « بارثينوس »

الذى أنشأ بكتابه « من مغامرات عاشــق » القصة الغرامية . ولدينا مغامرات أخرى جامحة لا تعرف لها مستقراً كتلك التى أوردها «أشيليوس طاطيوس» السكندرى فى كتابه « حكاية لويكبا وكليفون » . ولدينا من ذلك العصر أيضاً حكايات أخـرى جاءت على لسان الحيوان كتبها « إيسوب » ، واندمجت فى تراث الثقافة لجميع الأمم ، وكان لها فى كل ما ظهر فى الأدب خلال القرون الوسطى على لسان الحيوان أثر بين ؛ كما صاغ منها جوته قصيدته « ثعلب راينكة » . . .

وفى رومة ظهرت من بعد ذلك الملحمة الشعرية التى وضعها « فرجيل » وجاءت من بعدها قصة « بترونيوس » التى صور فيها عصره ، ثم قصة « الحمار الذهبى » التى وضعها « أبوليوس » ، والتى تعتبر بحـق درة فى أدب القصة العـالمى ، واختتمت بالأقصوصة الشـائقة «كيوبد وبسيكة » . وما من شك فى أن إيران لحقت بقافلة أدب القصة بما قدمه « النظامى » و « الفردوسى » من ملاحم شعر قصصى شاعت فيه الحكمة ، وتضمن صوراً أبدع صنعها ، ونسقت ألوانها ، واتخذت مثلا يحتذى ، وكانت بداية الانطلاق . فانكشف الحجاب عن كتاب « الببغاء » الذى أحاط باثنين وخمسين حكاية فى العشق والغزل ، ومهد الطريق لمجموعة أخرى من «قصص العشاق المتهتكين » « الديكاميرون » وأقاصيص « بندللو » .

كذلك ازدهرت القصة فى شعر الفرنجة وقصائدهم التى تغنوا فيها بأبطال الفرنجة « الفرانك » وبُدئت بأغنية « رولان » ، ثم جاءت من بعدها قصة « لانسلو » المصوغة نثراً ، والتى لانعرف منها شيئاً سوى عنوانها واسم مؤلفها «أرنو دانيل » ، ذلك لأن الكتاب افتُقد، ومع ذلك فهو حىّ فى الأدب العالمى على نحو ما تكون الحياة لطيف ملَك أبدىّ مزدان الجبين بإكليل من المجد ! فهو الكتاب الذى اجتمع على قراءته « دانتى » وباولو وفرانشسكا ،حتى إذا ما وصل الأخيران إلى موضع منه سطرا فيه : «وفى هذا المساء لم نتابع القراءة» . وذلك ظاهرة هامة ، إذ اتخذ جوهر الفكرة فى قصة «لانسْلُو» أساساً لملحمة رفيعة .

* * *

ولنتريث قليلاً عند «دانتى» ؛ إنه شاعر ملحمى وليس بقصاص ، وليس من الإنصاف فى شىء أن توصف « الكوميديا الإلهية» بأنها قصة ، ولكن ما التعريف المعجمى للقصة ؟ وكيف نشأت كلمة قصة (Roman) فى اللغة الألمانية التى لا تعنى إطلاقاً كلمة (Novel) أو (Fiction) فى الإنجليزية ، بل مرادفها فى هذه اللغة هى كلمة (Romance) ، كما أن مرادفها فى الفرنسية كلمة (Roman) وفى الإيطالية (Romanzo) ؟ معنى الكلمة فى الأصل يدل على كتاب يحوى قصصاً كتب بلهجة الشعب الرومانى ، وهذا ينطبق على «الكوميديا الإلهية» ؛ إذ أنها كتبت بلغة الشعب (اللهجة العامية) ، ولم تكتب باللغة اللاتينية ؛ وعلى هذا الاعتبار هى كتاب شعبى ، ثم هى إلى ذلك كتاب مخضرم ظهر فى القرون الوسطى ، وخرج إلى العصر الحديث : هذا القصص المنظوم ، هذا القصص الدينى الشعبى ،كنز اللغة الإيطالية لعصرنا الحالى ، هو قصة بكل ما تحمل الكلمة من معنى .

ولنتابع السير : إن «قصص الملك أرتور» ليست سوى القصائد النورماندية فى تمجيد المؤمنين الأوائل وقد أعيدت صياغتها نثراً . وما إن جاء القرن الرابع عشر حتى أخذ هذا القصص الذى كان يتردد فى مجالس وحلقات أرتور فى فرنسا ، حيث يجتمعون للشراب — أخذ هذا القصص — طريقه إلى إسبانيا ، ووضعت على غراره قصة « أماديس الغالى » ، وجاءت على منوال هذه قصة «دون كيشوت» التى يدير فيها « سرفنتس» رأس بطله ، ويورثه الخبل . ومن مجرد التهكم والسخرية — كما أرادها « سرفنتس »

أصلا – نشأ كتاب شعبى ، بل كتاب عالمى ، هو قصة لا يتردد أحد فى أن يضع صاحبها إلى جانب أبلغ الشعراء ، يضعه مع « شكسبير » و « جوته » فى صف واحد . وإننا لنقف هنا إزاء إبداع فنان قضى القضاء النهائى على ما يصطنعه البسير بعلم الجمال ، من ذلك التفاوت النظرى الذى أراد به المفاضلة بين الملحمة الشعبية والقصة ؛ نعم نقف إزاء إبداع فنان نشهد فى تألق عمله أن الملحمة القصصية الباقية على طول الزمن هى التى تتجلى فيها الوحدة وشخصية واضعها ، سواء أكانت هذه شعراً أم نثراً ، غناء أم قولاً . وعلى هذا لو اعتبرت « الكوميديا الإلهية » ملحمة لكانت « الأوديسا » ملحمة أيضاً ، ولكانت « دون كيشوت » ملحمة شعبية ، بل لكانت من أعظم الملاحم ، ذلك لأن الصورة أو القالب الذى يتخذ لإظهار العمل الفنى شعراً كان أم نثراً أمره سيان طالما أن روح أى نوع من الفنون قادر على أن يكشف لنا عن استقلاله وعظمته من خلال عمله .

* * *

واسمحوا لى هنا أن أسوق اعترافاً شخصياً لى ، اعترافاً أقرّ فيه بأن ، من بين أنواع الفنون ، يحظى روح الملحمة بحبى وعنايتى واهتمامى ، وإنى أدعوكم إلى أن تنعموا النظر فىّ وأنتم ترون أن المحاضرة عن « فن القصة » قد جرتنى دون قصد إلى امتداح شيطان فن الملاحم الشعرية بالذات . إنه شيطان جبار عظيم ، إنه شيطان مهيمن ، مسيطر ، متوغل ، فياض بالحياة ، واسع الرحاب . إنه كالبحر الزاخر فى تدفقه غير المنقطع ، وهو إلى ذلك عظيم فى صدقه ، صادق فى عظمته ، صدّاح بالغناء ، حصيف سليم التقدير . إنه لا يبغى الحوادث مجتزأة ، ولا يرغب فى النبذ منفصلة ، بل بغيته الكامل من كل شىء ، وفى سبيل الكمال يستغرق فينسى نفسه ، كما لو كان أمره يتوقف على اكتمال الجزء والكل منها ؛ ولهذا فليس هناك ما يدعوه إلى التعجل ؛ إذ أن لديه وقتاً لا حدّ له ، هو لب الصبر والصدق والجلد والتأنى وخلاصتها ، وقد أحالها حبه وهيامه بالفن إلى متع لا تفنى ، بل إنه الشيطان الذى يسحر الملل والسأم فيحيله إلى ضده ؛ ومع ذلك لا يكاد يعرف كيف يبدأ إلاّ كما كانت البداية الأولى لكل شىء ، أما أن ينتهى فذلك ما لا رغبة له فيه ألبتة ، وكأنه المعنى بقول القائل : عظيم أنت لأنك لا تعرف كيف تنتهى ! غير أن عظمته هادئة مطمئنة ، عظمة مرحة فرحة ، عظمة راضية مرضية ، عظمة حصيفة بصيرة ، عظمة حقيقية واقعية . وهى تترفع عن الصغائر ، وتتخلى عنها بوحى من طبيعتها ، وتتهادى فى عليائها ساخرة بصغائر الأشياء التى حاكتها ، وتزداد سخريتها ممن ينجذب إلى تلك الصغائر ويندمج فيها عند قراءتها . إن فن الملاحم هو فن « أبولو » إله الشعر كما أجمع على وضعه نقدة الفن وذواقة الجمال . ذلك لأن « أبولو » – كما صوره الإغريق – إله سابح فى عليين ، إله الغيب وإله الوجود ، إله الواقعية وإله السخرية ؛ فالواقعية هى السخرية ، وشيطان الفن الملحمى هو شيطان السخرية

* * *

وقد تتوقفون هنا وتتساءلون : ما الواقعية والسخرية ؟ وما علاقة هذه بتلك ؟ ألا تتنافى السخرية والواقعية ؟ أليست السخرية هى السلوك الشخصى فى أظهر صوره ؟ أو ليست السخرية عنصراً من وحى الخيال يتعارض هو وكل لون من الاتزان الذى يبتغى واقع الحال ؟ هذا صحيح : قد يكون للسخرية هذا المعنى ، ولكنى أستخدم الكلمة هنا بمعنى أوسع أفقاً مما تضفيه الموضوعية الرومانتيكية عليه من معنى : فالكلمة إذا ما تركت على سجيتها كان لها أغلب الأمر معنى فياض جياش ؛ هو معنى كلمة الفن ذاتها ، ومعناها تأكيد كل شىء وفى الوقت نفسه نفى كل شىء ، معناها النظر نظرة جلية واضحة وضوح الشمس نظرة مرحة يشمل مرحها كلّ شىء ؛ إنها نظرة الفن ، بل أريد أن أقول : إنها نظرة ملؤها الحرية فى أعلى مراتبها ، نظرة يكتنفها الهدوء والاطمئنان ، نظرة واقع الأمر التى لا

يشوبها أى تمسك بالتقاليد . إنها نظرة « جوته » ، ذلك الفنان الصادق فى قوله الحق عن السخرية ، كلمته التى لا تنسى : « إنها تلك الذرة من الملح التى تجعل ما يقدم إلينا من الطعام حسن المذاق » .

وليس من قبيل المصادفة أن كان « جـوته » طوال حياته معجباً أشد الإعجاب بشكسبير ؛ وما ذلك إلاّ لأن فن السخرية من العالم يسيطر فى واقع الأمر على دنيا الدراما عند شكسبير . وذلك ما جعل الأخلاقيين — الذين جهد « تولستوى » نفسه ليكون واحداً منهم — يعملون فيما يبدو على نبذ مؤلفاته . وإنى لأدعوكم حين أتكلم عن الواقعية الساخرة فى الملاحم ، ألاّ تتجهوا بأفكاركم فى هذا الشأن إلى السماجة والتهكم والتبكيت والتنكيت .

* * *

وبعد انقضاء نحو ١٠٠٠ سنة على مولد المسيح كتب الفردوسى الشاعر الفارسى ملحمته « شاه نامه » ، أى كتاب الملوك ، وهى التى تعتبر تجديداً فى حكايات الملوك الفارسية . وقد قضى اثنتين وعشرين سنة فى وضعها حيث كان فى طوس ، وكان فى الثامنة والخمسين من عمره حين قدم إلى غزنة لمقابلة السلطان الذى عرض على الشاعر العظيم أن يمنحه ألف دينار عن كل ألف بيت من الشعر ولكن الفردوسى أجاب بقوله : « لا أريد أن أجزى على عملى قبل الفراغ منه » .

ومضت سنون قبل أن يفرغ من عمله ؛ ولو كان الأمر رهناً بمشاعره وطموحه ما فرغ منه أبداً . وكان أن جلس ونسج وحاك وطرّز بساطاً مديداً من الشعر ، زينه بصور وحكايات ومغامرات ووقائع لأبطال وجنة ومجموعة من زخرف عربى بهيج . وبقى كذلك حتى بلغ الثمانين من عمره . وعندئذ أعلن أنه انتهى من عمله الذى يبلغ ثمانية أضعاف « الإلياذة » ، وبلغ عدد أبيات ملحمته ستين ألفاً ، وخدعه السلطان إذ بعث إليه عن كل ألف بيت من الشعر بألف درهم (فضة) بدل ألف دينار (ذهباً) . ولما أن جاءته الهبة كان الشاعر الشيخ فى الحمام ، فمنحها حاملها الذى أتى بها ، وخدمة الحمام عطاء منه لهم !

* * *

هذه واقعة حال من عالم الملاحم القصصية ، واقعة حال هائلة لا شبيه لها فى عالم الدراما أو عالم الأغانى ، القصير نَفَسُهما ، السريع انتهاؤهما ، إذا ما قورنا بعالم الملاحم القصصية ؛ فالملحمة القصصية بحر من شراب سائغ المذاق ، وفيض من إعجاز يتجلى فى محاولة زخرت بأفانين من الحياة والصبر والجهد الفنى الموصل ، أحسن الانتفاع بها جميعاً ، محاولة تتطلب الصبر والجلد والمثابرة ، وتلك أشياء تصبح بفضل الوحى الدائم التجدد فى كل يوم يسيرة لطيفة ، محاولة تتجلى فيها دقة متناهية ، دقة جبارة ، مركزة على ما تبدو فى كل واحدة من هذه الدقائق ، وكأن ذلك كل ما يعنيه . ومع ذلك لا يغيب لحظة عن ناظره الكيان الكامل لعمله ، هذا ما يدور فى خلدى حين تعين علىّ أن أحدثكم عن فن القصة . ويتعين علىّ أن أذكر الفردوسى وكتابه « شاه نامه » البديع ، كما يتعين علىّ القول بأن الأجر الذى تلقاه منحه غيره ؛ ذلك لأن شعره لم يقوّم بالذهب ، بل قوّم بالفضة . ولو كان هذا الذى سطره نثراً لقبل الفردوسى ، استناداً إلى خبرتى به ، أن تُستبدل الفضة بالذهب . والحق أن إحساسى لا طاقة له ولا به رغبة فى أن يجعل بين الملحمة والقصة تفاوتاً وفرقاً ، فرقاً فى الجوهر أو تفاوتاً فى المرتبة ، تفاوتاً وفرقاً بين « الكوميديا الإلهية » لدانتى و « الكوميديا الإنسانية » لبلزاك . وقد كان « بلزاك » بارعاً فى أن جعلنا ، فى قصصه الشامخ نوحّد بين هذين العالمين ونساوى بين الاسمين

كذلك كان « ليون تولستوى » الكاتب القصصى للقصة الحديثة ؛ وما من شك فى أنه أعظم كتابها ؛ فهو واحد من أولئك الذين يعملون على إغرائنا لقلب تلك

الدعوى رأساً على عقب ، دعوى البصير بعلم الجمال الذى فاضَلَ بين القصة والملاحم ، تولستوى واحد من أولئك الذين يحققون لنا أن القصة ليست صورة متداعية من الملاحم ، بل إن الملاحم صور أولية بدائية للقصة .

* * *

إن مثل هذه النظرة التاريخية جديرة بالاعتبار حقًّا ، ذلك لأن ظاهرة التأخر التى يطلق عليها لفظ الانحلال شيء فذّ فى ذاته ، شيء يمكن إجمال القول فيه بأنه مشكلة معقدّة ، هى مشكلة الحياة الفكرية التى ليس من اليسير أن تلتئم هى والحياة المادية ؛ ففى عالم الحياة الفكرية قد يكون التأخر كلمة جوفاء ، أو هى كلمة لها مدلولات ضد المقصود منها فى « بيولوجيا الطبيعة » ، ذلك العلم البحت : ففى البيولوجيا توصف المرحلة بأنها متأخرة إذا كانت مرحلة أرقى وأرفع ، وأن التأخر فى مراحل التطور قد يحمل معنى التهذيب والتعميق والتأصيل ، وليس داعياً لأن يكون دالا على أن له بالانحلال صلة ، بل قد يكون معناه الارتقاء والسمو واكتمال الحياة .

ومن الجائز ، بل من الأولى أن نرى الصلة بين القصة والملحمة قائمة على مثل هذا النحو : الأولى تطلعنا على عالم حديث ، والأخرى تكشف لنا عن عالم عتيق ، الملحمة تحمل إلينا صوراً عتيقة ، كما يحمل الشعر فى ذاته طابع القدم ، ويتضمن فضلا عن ذلك فيضامن مشاعر ينبض بها قلب العالم ، فيضاً يسحر الألباب . ولم تكن الملاحم فى العصور السحيقة الضاربة فى القدم مقروءة أو مكتوبة ، بل الثابت أنها كانت تنشد ارتجالا بمصاحبة آلة وترية (كالربابة) ، وأن لقب « المنشد » الذى احتفظ به فى اللغة العتيقة للشاعر ثبت لأزمنة طويلة ، واستقر فى العصور الوسطى ، حيث كان « حب التنافس فى الإنشاد المرتجل » على أشده . وهكذا كانت الملحمة بادئ ذى بدء إنشاداً مرتجلا فى حفل عام . كذلك

كان « الأب هوميروس » منشداً ضريراً ، ولم يمنع ذلك من أن تكون فصول « الإلياذة » و « الأوديسة » ، كما وصلت إلينا ، وكذلك « الإدّة » و « أغنية النبلونجن » ، تكون جميعها تدويناً أدبيًّا متأخراً لأصول « متفرقات من القصيد » عتيقة .

* * *

وقد يكون من الاجتراء بمكان القول بأن التطور نحو القصة النثرية سار فى غير عوج نحو الارتقاء بالحياة وتهذيبها فى القصص . نعم لم تكن القصة بادئ ذى بدء إلا تشويهاً بشعاً ، تشويهاً مطلقاً لما ورد ذكره فى الملحمة ، ولكنها كانت على أية حال تحمل فى طياتها إمكانيات أدى تحقيقها — ابتداء من القصص الإغريقية المتأخرة والأساطير الهندية الرائعة حتى روايتى « التربية العاطفية » لفلوبير و « المجانسة » لجوته — إلى أن جعلنا على حق فى أن نرى الملحمة صورة أولية عتيقة للقصة .

وكيفما كانت الحال فإن المبدأ الأساسى الذى تركت توجيه القصة لتسلك هذا السبيل الإنسانى الذى اتجهت إليه الأنظار هو مبدأ « العناية باللب والجوهر » . وقد أعرب الفيلسوف الألمانى « أرتور شوبنهاور » ، الذى عشق الفن كما لم يعشقه غيره من المفكرين ، عن قوله الصادق : « إن القصة تسمو وترتفع كلما أكثرت من عرض دخائل الحياة ونقصت من عرض مظاهرها » . وهذه الموازنة ظاهرة لازمت كل تطور أصاب عالم القصص ابتداء من « تريسترام شاندى » حتى أعنف قصص الفرسان والسارقين المتخمة بفعالهم . ومن الثابت أن قصة « تريسترام شاندى » لا تكاد تحوى حوادث البتة ، وقل أيضاً ما تحويه قصة « هلويزة الجديدة » وقصة « ڤيلهلم ما يستر » من حوادث ، بل إن قصة « دون كيشوت » لا تحوى نسبيًّا إلا النزر القليل من الحوادث التى لا أهمية لها إطلاقاً ، واتخذت مادة للمزاح . وهذه القصص الأربع هى تاج الأدب القصصى . ثم لننظر فى قصص

« جان بول ريختر » المدهشة لنرى كيف أنه عالج شئوناً كثيرة من صميم الحياة جعلها تضطرب فى أضيق محيط ، بل إن قصص « والتر سكوت » لتضطرب بالحياة الواقعية ولبها ، ذلك الاضطراب الذى يصغر أمامه زخرف الحياة ومظهرها . وإن هذا الزخرف لا يستبين إلا بمكن الحياة الواقعية من الاعتمال ، فى حين أن القصص الردىء لا يعنى بغير زخرف الحياة ومظهرها . والواقع أن الفن يستند إلى أقل قدر يستطاع اتخاذه من مظاهر الحياة وزخرفها ليدفع بالحياة الواقعية إلى السير والاضطراب ؛ ذلك لأن لب الحياة هو موضع اهتمامنا ؛ وعلى هذا فليست مهمة كاتب القصة أن يقص حوادث جساما ، بل مهمته أن يجعل الحوادث الصغار تستأثر باهتمام الناس » .

هذه كلمات مأثورة ، والفقرة الأخيرة منها خاصة تستأثر دائماً أبداً بإعجابى ؛ ذلك لأنها تتعلق بإثارة الاهتمام . إن سر القصص — ولنا أن نتحدث عن ذلك السر — هو جعل الشىء الممل مثار اهتمام الناس . وقد يكون الكشف عن هذا السر وتعمد إعلانه لا طائل من ورائه ، ولكن ليس من الاعتباط أن يختم شوبنهاور ملاحظته الممتازة عن جعل الأشياء الصغيرة مثار الاهتمام فى معرض ملاحظاته عن جوهر الفن القصصى ولبه . ويجب أن يكون رائدنا فى البحث عن ذلك السر هو العناية بالجوهر ، تلك العناية التى تجعلنا ننصت إلى ما لا قيمة له فى ذاته مشدوهين شدهاً ينسينا النسيان كله أية مغامرات مهما كانت مثيرة أو عنيفة .

* * *

وعند ما انفصلت القصة النثرية عن الملحمة بدأ أدب القصة يتخذ طريقه نحو اللب والجوهر ، كما يتخذه نحو الإجادة والحسن والجمال ؛ ذلك الطريق الطويل الذى لم يكن من المتوقع عند بدايته أن يكون له هذا الاتجاه ، ولأضرب مثلاً عزيزاً علىّ آتى به من وطنى : هل القصة الألمانية التعليمية والقصة التربوية والقصة التطورية (التى تكشف عن دخائل المجتمع) ، وهل قصة « ڤيلهلم مايستر » التى وضعها جوته شىء آخر غير العناية بالجوهر والتسامى على قصص المغامرات ؟ أما كيف أن هذه العناية باللب والجوهر تنتهى إلى تعظيم شأن صغار الأمور وتجسيم قيم « أبسط » الأشياء ، وتبتغى النزول بالشعر من برجه العاجى إلى عامة الشعب فذلك واضح كل الوضوح فيما كتبه « نوفاليس » المتزمت ، الحامى حمى الشعر ، الغالى فى نزعته ، كتبه فى نقده لقصة « ڤيلهلم مايستر » ، ذلك النقد الذى أبان فيه عن غله وحقده كما أصاب به كبد الحقيقة : فقد كان « نوفاليس » راغباً عن هذه القصة التى تعتبر أعظم قصص الألمان ، ووصفها بأنها دعوة صارخة ، « دعوة غير كريمة يأباها الدين ، دعوة إلى مناهضة الشعر . وأنها فى أحسن الفروض لا شاعرية فيها ، بالرغم من أن عرضها جرى بطريقة شاعرية ، وأنها ضرب من التهكم بالشعر والدين وما إليهما ، وأنها طعام حسن المذاق صنع من قش وزبد الماء .! »

وهذه القصة تعالج أشياء عادية للبشر فحسب ، وتركت شئون الخليقة والتصوف نسياً منسيًّا ، إنها حكاية شـعبية أليفة صيغت بأسلوب شائق . . . وأول فصل فى كتـاب « ڤيلهلم مايستر » يبين كيف أن النفس ترتاح كذلك لسماع أمور مألوفة مما تقع تحت السمع والبصر فى كل يوم ؛ وإذا ما قدمت فى صورة مرضية ، وإذا ما صيغت فى لغة «بسيطة » مهذبة — انطلقت النفس معها بخُطا جبارة . وقال « نوفاليس » فى موضع آخر :

« إن جوته شاعر عملى ، مثله فى مصنفاته كمثل الإنجليز فى بضائعهم : « بسيطة » إلى أبعد حد ، جميلة مريحة ومتينة . وقد أدى جوته للأدب الألمانى ما أداه « ودجود » للفن الإنجليزى . إن له كما للإنجليز ذوقاً ينزع بطبيعته إلى القصد ، ذوقاً رفيعاً اكتسبه بذكائه وقوة إدراكه . أما نزعته فهى أقرب ما تكون إلى أن يستكمل

الاستكمال كله عملا قد يكون غير ذى بال فيحسنه ويصقله ويبسطه ، من أن يبدأ السير فى عالم متشعب ، قد يعرف سلفاً أن ليس فى استطاعته استكماله » .

* * *

نعم ، يجب أن نتعلم كيف نقرأ النفى إثباتاً ، وأن نعتقد ما للغل والحقد من خصب لتنمية معارفنا كى نقدّر هذا النقد حق قدره كما أفعل . إن النزعة الإنجليزية فى فهم الجمال التى عزيت إلى « جوته » تدعونا إلى أن نفكر فيما للقصص الشعبية التى كتبها « ريتشاردسن » و « فيلدنج » و « جولد سمث » من أثر فعلى على جوته . ولكن شعبية القصة على وجه الإطلاق ، تلك الشعبية التى يحذرنا إياها « نوفاليس » فى نقده لقصة « ڤيلهلم مايستر » هى ديمقراطية تختلف من حيث التطور التاريخى للقصة فى ناحية الشكل والموضوع عن الإقطاعية التى هى طابع الملحمة ، هذه الديمقراطية أدت بالقصة إلى أن جعلت منها صورة الفن المهيمن على عصرنا ، والقالب الذى تشكل فيه الإنسان الحديث .

إن ازدهار القصة العظيم فى أوروبا خلال القرن التاسع عشر فى كل من إنجلترا وفرنسا وروسيا وبلاد إسكندناوة ، لم يجئ من قبيل الصدفة ، بل إن له صلة وثيقة بما ساد ذلك العصر من نزعة ديمقراطية فى القصة ، كما له صلة بما فى القصة من تناسق ، وله صلة أخرى بما فيها من انفعالات اجتماعية ونفسية جعلت منها أبلغ صورة فنية معبرة للعصر ، وجعلت من الأديب القصصى — حتى ذلك الذى يعتبر من أواسط الأدباء — رمزاً للأديب الفنان الحديث من الطراز الرفيع . والرأى القائل بأن القصصى هو أدق صورة على وجه الإطلاق للفنان الحديث ، نجده فى مواضع كثيرة لنيتشه فى « نقد الثقافة » ؛ إن القصصى الحديث بولعه وتطلعه وهمته وحميته ، وهذه جميعاً صفات اجتماعية ونفسية ، وبمزاجه الأصيل المؤلف من الشعور والإحساس المتأصل والمكتسب — بكل هذه الأدوات المتباينة لاستقبال وإذاعة ألطف الأشياء المثيرة وآخر النتائج — يؤدى مهمته الممتازة ، كما أديت فى شخص « نيتشه » الذى يمثل حياة الفكر لعصره ؛ ذلك لأن « نيتشه » كان مزيجاً قوياً رفيعاً اختلطت فيه عناصر الفنان بعناصر العالم الفهامة ، وكان بذلك قصصياً من نوع بذاته قارب بين الفن والعلم بما لم يستطعه غيره من المفكرين قبله .

وفيما يختص على وجه التحديد بالقصة ، وما لها من هيمنة وسيطرة بوصفها عملا فنيا ، لا بد لنا أن نستذكر أهمية العنصر الحاسم فى الأدب الحديث ، بل فى الأعمال الفنية الأدبية لعصرنا الحاضر .

وإنى لأذكر ما قاله الفيلسوف الروسى « ديمترى ميرشكوفسكى » عن انتقال جوجول « من الخلق غير الواعى عند بوشكين إلى وعى الإبداع والخلق » . وهذا هو التقابل الذى أشار إليه « شيلر » فى رسالته عن ظاهرة « السذاجة » وظاهرة « رفاهة الحس » : فالذى وصفه مير شكوفسكى بوعى الإبداع والخلق عند جوجول ، وعارض به الخلق غير الواعى عند بوشكين ، وتمثله أدباً حديثاً وأدب المستقبل ، هو على وجه الدقة ما فهمه شيلر تحت اسم « رفاهة الحس » التى عارض بها « السذاجة » ، وما وضحه فى شرحه من أن « رفاهة الحس » هى الخلق والإبداع المنبثق من الوعى والنقد لبلوغ مرتبة جديدة فى التطور الحديث .

هذا التفريق والتمييز يتصل اتصالا وثيقاً بموضوعنا لتوضيح معالم القصة : فالقصة بوصفها عملا فنيا حديثاً يمثل مرتبة « النقد » ، مستخلفة مرتبة « الأدب » ، وعلاقتها بالملحمة هى علاقة « وعى الإبداع والخلق » « بالخلق غير الواعى » . ولنا أن نضيف إلى ذلك أن القصة كنتاج ديمقراطى لخلق واع لا يمكن أن تتخلف بحال عن الآثار الأدبية النفيسة الخالدة .

إن أعظم القصص الاجتماعية هى « لديكنز » و « ثاكارى » و « تولستوى » و « دوستويفسكى » و « بلزاك » و « بروست » » ، وهى آثار فنية نفيسة خالدة من القرن التاسع عشر . إنها أسماء إنجليزية وروسية وفرنسية ؛ فلِمَ اختفت الأسماء الألمانية وغابت؟ إن اشتراك ألمانيا فى فن القصص الأوروبى جاء إلى حد ما ممحصاً فانبثق نفيساً رفيعاً ، وهو ثابت قطعاً فى قصص التربية والتهذيب التى تمثلها قصة « ڤيلهلم مايستر » لجوته وقصة « هاينريش الطفل » لجوتفريد كيلر .

ولدينا فى هذا من جوته أيضاً درة فن القصص العـالمى على إطلاقه : « المجانســة » وهى قطعة أدبيــة من الطــراز الرفيع عالجت نواحى نفسيــة ومسائل فى الفلسفة الطبيعية ، ولدينا من العصر الذى يلى ذلك كاتبان بعثا الثورة الأهلية التى انتهت إلى غير ما يلائم ألمانيا ، وهما ممثلا ألمانيا الفتاة : « إمرمان » و « جوتزكوف » ، اللذان كتبا قصصاً اجتماعية ، ولكن العالم لم يعن بهما إلا قليلا ، بل كادا ألا ينفذا إلى أدب القصص الأوروبى .

أما النثر القصصى الذى وضعه « إشبيلهاجن » فإنا نراه اليوم قد انزوى ، ونستطيع أن ننتهى إلى القول بأنه لم يكن قط مساهمة حقيقية فيما نسميه القصة الأوروبية . ويجب أن نذكر « تيودور فونتان » وله مصنفات متفاوتة تبعاً لسنى حياته ، نذكر منها « إفىّ برست » إحدى الروائع التى تصل إلى مستوى القصة الأوروبية ، غير أن أوروبا والعالم كله لم يعنيا به العناية الجدية . وفونتان يكاد يكون مجهولا فى غير ألمانيا ، بل قل من يقرؤه فى البلاد الجنوبية من ألمانيا أو فى سويسرا ، والأمر لا يختلف كثيراً عن هذا مع السويسريين الذين يكتبون باللسان الألمانى : مع « جوتهلف » العظيم فى فنه ، الأديب الفحل الذى عالج شئون الريفيين ، ومع « جوتفريد كيلر » الجدير بالبقاء ، وهو الذى كتب نثراً له رنين الذهب الإبريز ، وكان قصصياً بارعاً فى الأحدوثات الحديثة ؛ ومع « كونراد فرديناند ماير » ، كاتب القصص التاريخية التى تفيض نبلا وشرفاً .

ولكن كيف يتأتى لنا ألا نعد معهم كل أوروبى ؟ وكيف لنا أن نكتفى بذكر اسم واحد من هذه الأسماء الأوروبية الغربية أو الأسماء الروسية التى سبقت الإشارة إليها لكى نحس بالفارق فى النفوذ وأهلية التمثيل ؟ إن النفوذ الأوروبى والأهلية لتمثيل أوروبا على نحو دان له العالم ، كما دان لتلك الأسماء التى تضم مجموعة من كتاب القصة العظام ، نجده لألمانيا فى غير حلبة الأدب الذى عنى بنقد المجتمع ، نجده فى الموسيقى ، وإن الاسم الذى تقدمه ألمانيا تعارض به ذلك الفريق الفخور بعظمته ، أو لتضمه إليه ، هو « ريتشارد ڤاجنر » وإن كانت مؤلفاته لها صلة بالملاحم فى أصولها فإنها درامات موسيقية . وما قدمته ألمانيا من آثار خالدة فى محيط الفن للقرن التاسع عشر لم تكن ذات طابع أدبى ، بل كان طابعها موسيقياً ، وهو أخص خصائصها .

ولقد كان أبرز مظاهر التآزر الفكرى حين ذاك هو ذلك الذى جمع بين آثــار فاجنر الخالدة والفن العظيم للقصة الأوروبية فى القرن التاسع عشر . كان هنالك بين حلقة النيبلونجن لڤاجنر وحلقة « روجون — ماكار » ذات النزعة الرمزية الطبيعية لمؤلفها إميل زولا تماثل وتجاوب فى نواح عدة ، بل إنهما يشتركان معاً فى وحدة القصد ، والفارق الأساسى هو الفارق بين طابع قومية كل منهما : روح المجتمع فى المؤلف الفرنسى الحديث والروح الشاعرية الأصيلة المتشبعة بالقصص الدينى فى حلقة النيبلونجن . ولا يمكن أن نكون قد غالينا حين نقر بأن القصة ذات الطابع الأوروبى تعتبر غريبة حقاً فى ألمانيا ؛ وبذلك يكون كل شىء هام قد قيل عن علاقة الفكر الألمانى لا بالديمقراطية المتأصلة فى

القصة بوصفها عملا فنياً فحسب ، بل بالديمقراطية عامة وفى أوسع معانى الكلمة وأبعد مداها الفكرى .

* * *

وإذا كنت قد تحدثت عن أن القصة غريبة فى ألمانيا والقصة الألمانية غريبة فى العالم فقد كان أمام ناظرى القرن التاسع عشر ، بل على وجه التحديد النصف الأخير منه . فإن القصة الرومانتيكية فى ألمانيا — التى ساهم « ريختر » و « نوفاليس » و « تيك » و « شليجل » و « أرنيم » و « برنتانو » فيها بما هو أهل للإعجاب — قد وجدت على الأقل فى هوفمان ، مؤلف القصص الخرافية ، قصّاصاً من الطراز الأوروبى ، وكان له — وخاصة فى فرنسا — أثر قوى مثل الأثر الذى بدأ اليوم يكتسبه فى أسواق الأدب الأوروبية ذلك الكاتب البوهيمى « فرانز كافكا » الذى مات شاباً ، وهو صاحب الفن الذى يعتبر من أعمق وأعجب ما ظهر نثراً فى عالم الأدب العالمى .



المايا

« إنهم لم يعرفوا العربة ولا المحراث ، ولكنهم
كانوا أرقى الرياضيين فى عصرهم ! »

فى الأدغال الموحشة التى تفصل المكسيك من "جواتيمالا" قبيلة لا يعدو أفرادها المائتين ، يعيشون وسط الغابة الاستوائية الكثيفة مع الفهود والتماسيح والزواحف السامة ، ويتميزون بأنهم سُمْر الوجوه ، مُرْد اللِّحى ، قصار القامات .

إنهم سلالات « المايا Les Maya » أولئك القوم الذين ابتكروا الصِّفر فى الحساب ، ورصدوا الأفلاك ، وبنوا الأهرامات ، وحكموا أمريكا الوسطى قديماً عشرات القرون ؛ ويعرفون أحياناً « باللاكندون Lacandons » أو بالكاريبيين Caribes .

ولا يعلم أحد على وجه اليقين أصل هؤلاء القوم ، فقد ذهب أول من درس أحوالهم من علماء القرن التاسع عشر إلى القول بأنهم السلالة الباقية على قيد الحياة من سكان قارة « أطلنطس » المندثرة ، وذهب آخرون إلى أنهم ينحدرون من قبائل إسرائيل الضالة ؛ كما رأى غيرهم من العلماء أنهم قوم يرجع أصلهم إلى «قرطاجنة» أو « كمبوديا » ، بل إلى مصر ، مستندين إلى أوجه الشبه الكثيرة التى بينهم وبين الفراعنة ، كالكتابة الهيروغليفية ، وتشييد الأهرام . أما علماء اليوم فقد أحجموا عن إبداء الرأى فى شأن هؤلاء القوم فلا التكوين الجسمانى للمايا ، ولا اللغة ، ولا الثقافة فى نظر علماء العصر الحديث تربط بين « المايا » وأية قبيلة من تلك القبائل التى جاءت أمريكا منذ حوالى عشرين ألف سنة ، وعبرت مضيق « بهرنغ » ، وهم يرون أن « المايا » لا تربطهم صلة ما بأى جنس آخر ؛ بل هم قوم ظهروا فى أمريكا الوسطى . . . وهذا كل ما يعرفه عنهم العلماء فى هذا العصر الحديث .

* * *

وأيًّا ما كان الأمر ، فقد أثبت هؤلاء الهنود — باختيارهم الغابة الاستوائية وطناً لهم — شدة طموحهم ، وعظم نشاطهم ؛ فكانوا الشعب الوحيد الذى أذهل العالم باختيار هذه المنطقة لإقامة مدنيته عليها مع أنها أقل بقاع الأرض صلاحية لهذه الغاية !.

أجل ! فهاهنا بين أشجار الغابة الكثيفة ذات الرطوبة المرتفعة المنهكة لقوى الإنسان ، المضاعفة لتعبه عند قيامه بأقل جهد — شيَّد « المايا » عمائرهم الشامخة من قصور ، وأهرام ، ومراصدهم الفلكية ، وملاعبهم الرياضية ؛ كما نحتوا التماثيل لآلهتهم الأسطورية ، وصاغوا حليهم من الحجر النفيس المسمى باليشب Jade ، ورسموا لوحات وصوراً تضارع ما عثر عليه منها أرفع ما وصل إليه الفن الغربى ، هذا فضلا عما شيدوه من مدائن هائلة يتسع بعضها لسكنى مائتى ألف نسمة .

وقيام هؤلاء القوم بهذه الأعمال ، فى مثل هذه الظروف الجوية ، ومن غير استعانة بالعربة التى تجرُّها الخيل ، أو بأية وسيلة من وسائل الرفع المعروفة إذ ذاك فى العالم القديم — أمر لا يعقل ، ولا يمكن تصوُّره ، لولا أن علم وظائف الأعضاء يعزو هذه الظاهرة إلى ضربات قلوبهم ؛ إذ أن قلب الرجل من «المايا» ينبض اثنتين وخمسين

نبضة فى الدقيقة ، على حين ينبض قلب الرجل الأبيض اثنتين وسبعين نبضة فى الدقيقة . وهذا العدد من النبضات لا يمتاز به سوى الأبطال الرياضيين الأشداء ، إذ هو يسمح — من الناحية العملية — بالقيام بأداء أعظم جهد بأقل تعب .

* * *

ولم يكن « المايا » القدامى دولة واحدة ، بل كانوا دولا قامت كل منها بنفسها فى مدينتها ، وارتبط بعضها ببعض بمعاهدات ومواثيق . وكانوا ينقسمون أربع طبقات متباينة : طبقة الكهنة ، وطبقة النبلاء ، وطبقة العبيد ، وطبقة الفلاحين ، ويحكمهم زعماء يتوارثون السلطان ويسمون « هلاش وينيك » Halach Ouinik ، يعاونهم مجلس أعضاؤه من الكهنة والنبلاء ، وقائد عسكرى فى زمن الحرب ؛ غير أن « المايا » لم يتخذوا الحرب هدفاً أساسياً للحياة ، بل كانوا يحاربون إذا اضطروا ، دون أن يرفعوا من شأن الحرب . وكانت عقيدتهم تقضى بتقديم القرابين البشرية إلى الآلهة ؛ بيد أنها لم تبلغ أبداً تلك القسوة الفظيعة التى اتسمت بها مراسيم التأليه الهائلة التى درج عليها شعب « الأزتيك » Aztèques ، شمالى المكسيك ، أيام النصر وفى المناسبات الكبرى (يذكر سجل تاريخ « الأزتيك » أن عدد الضحايا الذين قدموا قرباناً إلى الآلهة يوم الاحتفال بالانتهاء من تشييد معبد « مكسيكو تينوكتيتلان » Mexico-Tenochtitlan قد بلغ عشرين ألف رجل ؛ وعندما سقطت هذه العاصمة فى أيدى الإسبان ، عثر جنود « كورتيز » Cortès فى معبد من المعابد على مائة وستة وثلاثين ألف جمجمة بشرية رص بعضها إلى بعض فى عناية فائقة) .

وجرت المراسيم الدينية بمدينة « شيشن إيتزا » Chichen Itza على إلقاء الفتيات حال حياتهن فى بئر مقدسة ، استدراراً لعطف الآلهة ، وتهدئة غضبها . وفى عام ١٩٠٥ سمع أمريكى يدعى « إدوارد — هربرت طومسون » بهذه الأسطورة ، فخطر له أن يتحقق من



صورة لوحة حجرية منقوش عليها كتاب المايا المقدس وهى تمثل الإنسان بين الموت والحياة

صحتها . وجرياً على عادة أولاد العم سام جميعهم قرر أن يذهب بنفسه ليتحرى الحقيقة ؛ فنزل إلى قرار البئر مرتدياً لباس الغواصين ، وهنا اكتشف « طومسون » أن ما كابده من مشاق لم يذهب عبثاً ! إذ أبصر أمامه كنزاً هائلا من الذهب والفضة واليشب ، ظل راقداً فى قاع هذه البئر الموحلة قروناً طويلة ، ويعلوه قدر كبير من الجماجم البشرية : جماجم تلك الفتيات اللائى كن يقدمن فى احتفال رهيب ، وقد سارت فى أعقابهن جموعٌ من عازفى « الشبّابات » والمغنين كما لو كنّ آلهة ، ثم يدفعن وهنّ على قيد



غطاء على شكل سمكة أحدث فيه مكتشفه ثقبين ليتمكن من رفعه بالحبال

الحياة إلى فم البئر ، فتطبق عليهن مياهها إلى الأبد .

* * *

وكان « المايا » يؤمنون إيماناً قويًّا بأن كل ما يتصل بحياتهم اليومية يسير وفقاً لمشيئة الآلهة ، وإرادة النجوم ؛ فكل طفل يولد تحت برج من الأبراج الاثنى عشر ، ويخضع لتأثيره المادّى طوال حياته : فمهما بذل أبواه من جهد ، ومهما عمل هو نفسه — فلن يبلغ سوى ما قسم له نجمه أن يبلغه ! وما من صرح من الصروح العظيمة التى شيدها « المايا » إلا كان لحكمة أملَتْها عقيدة من عقائدهم الدينية ؛ ومهما بلغ المهندس المعمارى من براعة ونبوغ ، فعليه أن يحنى رأسه لما يقتضيه « التقويم » ، وأن يخضع لحساب الأيام والشهور ؛

وإن سجل تاريخ البشرية الحافل لم يذكر أن شعباً من الشعوب خضع لمثل هذه النظم الفلكية بمثل خضوع هذا الشعب للفلك وللأجرام السماوية .

وفى العصر الذى كانت فيه أوروبا — وقد عزلتها القرون الوسطى — لا تسير نحو التقدم إلا بأشق الجهود ، كان المايا يرقبون من قمة أبراج مراصدهم سير الأجرام السماوية ، محاولين أن يتوصلوا إلى معرفة أدق أسرار الكون ؛ فوضعوا من التقاويم ما تبهر العقول شدة دقته وإتقانه البالغ ، وابتكروا الصِّفر فى الحساب ، وكانوا يمثلونه بقوقعة . وقد لجأ هؤلاء القوم إلى الأرقام ليعبروا عن تقديسهم علم الفلك ونظرتهم العظيمة إليه ؛ فكانت لديهم — بالإضافة إلى السنة — حقب متفاوته فى تقويمهم وتبلغ إحداها — وتعرف بالآلوتان Alautun — أربعة وستين مليوناً من السنوات . وحسبك هذا المثال دلالة على بعد نظرهم ، وسعة أفقهم .

* * *

هذا ، وقد أقدم أسلاف المايا المغاوير على دراسة الأزمنة السحيقة بطريقة الحساب ، فرجعوا بالتاريخ إلى ما قبل أربعمائة مليون سنة وراء مدنيتهم نفسها ؛ بيد أن أهداف هذه الدراسة لم تكن المعرفة المجردة فحسب ، بل كانت فى الغالب تهدف إلى الكشف عن خبايا الكون للوقوف على ما يحدق به من أخطار ، وما يهدد الناس من أذى وأضرار ؛ ذلك لأنهم كانوا يرون فى بعض ما يرتسم فى الفضاء من شواهد فلكية — علائم تبشر بالموت وتنذر بالهلاك ، وبخاصة فى أخريات كل حقبة طولها اثنان وخمسون عاماً ، وهى تمثل القرن عندهم . وقد ركَّز « المايا » همَّهم فيما إذا كانت هذه الظواهر قد شوهدت فى الأزمنة الغابرة ؟ فإن كان الجواب بالإيجاب ، استدلوا ببقاء العالم إلى الزمن الذى يعيشون فيه على أن نُذُر الدمار هذه ليست حتمية ؛ وأنه يمكن النجاة منها ، وللتفادى من خطرها يلزمون أنفسهم باللجوء إلى التقوى ، والابتهال إلى الآلهة .

* * *

وكان للمايا تقويمان : أحدهما مقدس ويحوى مائتين وستين يوماً ، والآخر شمسى ويشمل ثلثمائة وستين يوماً ، وكانوا يضيفون إليها خمسة أيام لمعادلتها بالسنة الشمسية الحقيقية ، وتبلغ أيام السنة بحسب استنتاجاتهم الرياضية ٣٦٥,٢٤٢١٢٩ جزء من اليوم فى حين أن الرياضيين الفلكيين فى العصر الحديث يقررون أنها تبلغ ٣٦٥,٢٤٢١٩٨ .

هذا وقد قام «المايا» برصد كوكب « الزهرة »، وكان تقديرهم لمتوسط الفترة اللازمة لإتمامه دورته المركزية هو ٥٨٤ يوماً ، على حين يقدرها علم الفلك الحديث بـ ٥٨٣٫٩٢ ! وهذه الفروق الضئيلة تبرز عظمة أولئك الهنود الذين عاشوا فى أدغال أمريكا الوسطى ، واستطاعوا بغير ما أداة سوى العين والفكر المجردين ؛ أن يحلوا طلاسم السماء، ويقتحموا أسرار الكون ويفكوا أغلاقه .

* * *

ويبدأ الغموض منذ « ٤ آهو ٨ كومهو 4 Ahau 8 Cumhu » ، وهو تاريخ سجّله « المايا » على معظم ما شيدوه من صروح وعمائر ، ويحددون به بدء تاريخهم . ويوافق هذا التاريخ عام ٣١١٣ قبل الميلاد – عصر فجر المدنيات « الكريتية » ، وغزو « الحيثيين » للشرق الأوسط – ويبدو أنه وقع إذ ذاك حادث كان له من الأهمية « للمايا » ما للخروج من مصر بالنسبة إلى بنى إسرائيل ، وما لتأسيس مدينة « رومة » وإرسائها بالنسبة إلى الرومان ، وما لصلب عيسى عليه السلام بالقياس إلى النصارى ، وماالهجرة محمد (صلى الله عليه وسلم) بالقياس إلى المسلمين . ولكن ما هو ذلك الحادث ؟ وأية أعجوبة خارقة تلك التى طرأت لأمة المايا فى تلك الآونة ؟ هذا ما لم نهتد إلى معرفته بعد .

* * *

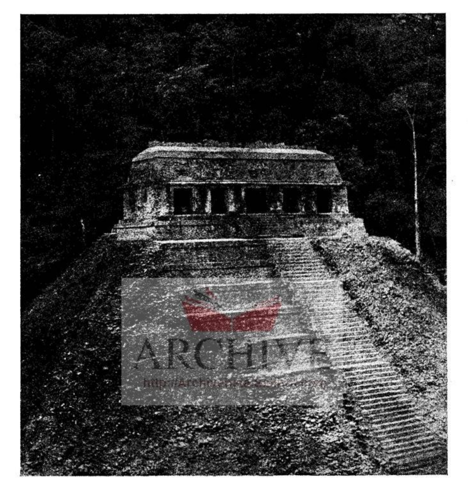
وقد ظلت أمريكا ، حتى منتصف القرن التاسع عشر تجهل أنها كانت مهداً لمدنية عريقة لا تقل روعة ورقياً عن المدنيتين القديمتين فى مصر والصين . وكان لجهل الأمريكيين بهذه الحقيقة أن كان هواة الآثار منهم ، عندما يريدون إشباع هواياتهم فى مشاهدة الآثار القديمة – يركبون السفن المتجهة شطر الإسكندرية لا التى تذهب إلى « ڤيراكروز » Vera Cruz . وفى عام ١٨٣٨ ، نشر البارون « دى ڤالديك » De Waldeck أحد ضباط نابليون السابقين ، مؤلفاً يتحدث فيه عن أسفاره ورحلاته ، ويشير فيه إلى وجود عمائر هائلة فى منطقة «اليوكاطان» Yucatan ، بيد أن مؤلفه هذا لم يك ليثير فى نفوس قرائه إذ ذاك أى اهتمام . وبعد سنتين – قام ديبلوماسى أمريكى يدعى « جون لويد ستيفنس » John Lloyd Stephens ، – بناء على معلومات لم تصل إلى درجة اليقين – برحلة إلى منطقة « كوپان » Copan بهندوراس ، واصطحب معه الحفار الإنجليزى « كاتير وود » – فعثر على نُصُب وصروح أثرية ، قال : « إنها تفوق فى روعتها وذوقها الرفيع – أجمل ما صاغته أيدى المصريين القدماء ! » . واستطاع « ستيفنس » أن يحصل على ملكية هذه البقعة بأكملها مقابل رسم قدره خمسون من دولاراً ؛

وكتب يصفها فقال: « كانت أطلال المدينة منتثرة أمام ناظرنا ، كبقايا سفينة غارقة فى لجج البحر ، وقد ضاعت ساريتها ، وانطمس اسمها ، وابتلع اليمّ ملاّحيها ؛ وما من أحد يدرى من أين جاءت ، ولا من كان صاحبها ، ولا يعلم أحدٌ كم طالت رحلتها، وما أسباب غرقها » .

وعندما عاد « ستيفنس » إلى « نيويورك » ، وتحدث عن مشاهداته لم يصدقه أحد ، لولا أن دلل على صدق روايته بالرسوم التى نقلها « كاتيروود » ، واتخذ منها حجة لإقناع المتشككين . فكان ذلك إيذاناً ببدء البحث والتنقيب عن حضارة « المايا » ، واكتشفت المدن الأمريكية القديمة الواحدة بعد الأخرى ، وانتزع سرُّها من قبضة الغابة الاستوائية الموحشة، ومنذ ذلك الحين استرد التاريخ سيرته، ومضى فى سبيله قُدُماً .

* * *

وفى عام ١٩٤٦ ، رحل مصور فوتوغرافى أمريكى يدعى « جايلز ج هيلى » Giles G. Healey إلى موطن « اللاكندون » ، واستطاع أن يتقرب إليهم ويكتسب ودهم ؛ فاقتاده بعضهم إلى بقعة قريبة من نهر « أوزوماسينتا » Usumacinta حيث دلُّوه على مبنى أثرى تحيط به الأشجار الباسقة من كل جانب حتى



صورة لهرم من أهرام المايا وسط الغابة وبه قبر

حجبته عن الأنظار تماماً . وكان للمبنى ثلاثة أبواب يؤدّى كل منها إلى حجرة تعلوها قبة ؛ وفى ظلمة هذه الغرف الرطبة ، تبين « هيلى » رسوماً رائعة ما زالت تحتفظ برونقها ونضارتها ، واستطاع أن يميز صوراً لمعارك حربية ، ولوحات تصف مراسم تقديم الولاء ، وبعض مناظر الحياة الخاصة . وكان لكشف هذا المعبد الذى سُمّى بمعبد « بونامباك » Bonampak صدى مدوٍّ ووقع كبير فى الأوساط العلمية ، فنظمت بعثات لدراسته ، ونقل ما فيه من رسوم ونقوش .

* * *

وفى عام ١٩٥٢ ، حدث فى المنطقة نفسها اكتشاف كان له أثر أشدُّ وقعاً من الكشف عن معبد « بونامباك »



صورة تكشف عن هرم ظل مجهولا حتى سنة ١٩٥٢ وبه قبر عظيم من عظماء المايا

وهو العثور على قبر سرّيّ فى جوف أحد الأهرامات .

ولمعرفة مدى ما لهذا الكشف من أهمية بالغة، يجب أن نعلم أولا أن العلماء الباحثين عن آثار « المايا » مجمعون كلهم على أن الأهرام الأمريكية ليست سوى قواعد للمعابد والهياكل ، وأنها لم تتخذ مقابر لدفن الموتى، على عكس ما كان معروفاً عن الأهرام التى بناها المصريون القدماء ، وقد ظلت هذه النظرية سائدة إلى أن جاء عالم زعزع دعائمها ، وقوض أركانها ، هو « ألبرت روز لويلير » Albert Ruz Lhuillier رئيس مكتب آثار « عصر ما قبل الإسبان » Prehispaniques فى منطقة « يوكاطان » Yucatan . فقد خطر لـ« روز لويلير » ذات يوم أن يجرى بعض عمليات التنقيب فى الهرم المعروف باسم « هرم النقوش » بمدينة « بالانك » Palenque الأثرية . وهذه المدينة تفوق فى روعتها وسحرها جميع ما اكتشف من مدن « المايا » منذ قرن ، إذ أزيل ما كان يحيط بالمدن الأخرى من أشجار ونباتات ، فأضحت واضحة للعيان تعبرها الطرق الحديثة المعبدة ، وانتظمت خطوط من السيارات الفاخرة المجهزة بآلات تكييف الهواء لتنقل السائحين إليها ؛ على حين ظلت مدينة « بالانك » قابعة فى أحضان الغابة الكثيفة ، محتفظة بسحرها القديم بمنأى عن الحضارة والعمران .

وكانت أرض « معبد النقوش » المقام فى أعلى الهرم مرصوفة ببلاط من حجر ؛ ومنذ عدة سنوات لفتت إحدى هذه البلاطات أنظار أحد كبار علماء الآثار هو الأستاذ « فرانز بلوم » Franz-Blom الدانمركى إذ لاحظ فى أركانها الأربعة ثقوباً سد كل منها بسدادة من الحجر . وقد ظل الغرض من هذه الثقوب مجهولا على الرغم مما بذله بعض الباحثين لتعليل وجودها ؛ واستنتج بعض المفكرين أنها كانت تتخذ قواعد ترتكز عليها ساريات الأعلام والألوية أيام الاحتفالات ، ولم يخطر ببال أحد أنها قد تخفى تحتها كنوزاً أو أشياء أخرى إلا « روز لويلير » فإنه كان أول من فكر فى صحة مثل هذا الاحتمال .

وفى أثناء بحثه عثر « لويلير » بجانب البلاطة على آثار حفرة قام بحفرها منذ سنوات أحد الباحثين عن الذهب . وعندما رفع « روز» ما تجمع بها من أتربة ، اكتشف شيئاً هاماً : هو أن جدار المعبد لا ينتهى عند مستوى أرضه ، ولكنه يستمر متوغلا فى أعماق الهرم ، وكان لا بد لذلك من سبب ؛ فربط « لويلير » حبالا شدها فى ثقوب البلاطة ورفعها ، فظهر تجويف تنحدر منه درجات سلم يعلوه سقف منحن ، بيد أن التجويف كان ممتلئاً بالحجارة والطين مما سدّ مسلكه تماماً . وكان بناة الأهرام بلا ريب هم الذين أهالوا هذه الأتربة فى جوف السلم ليحولوا دون بلوغ قراره .

واستعان « روز» فى رفع هذه الأتربة بستة من الرجال : اثنان يحفران بالمعاول، وآخران لتعبئة الجواليق ، واثنان لحملها وتفريغها بعيداً ؛ ولم يكن هناك نور أو هواء متجدد ، فكان العمل يجرى على ضوء مصباح بترولى فى جو خانق ، بين جدران يعلوها عفن أخضر بغيض الرائحة . واستمر العمل شاقاً منهكاً طوال ثلاث سنوات ، وأخذت الدرجات تظهر للعيان الواحدة تلو الأخرى ، حتى بلغ العمال المكسيكيون أخيراً قرار السلم ، فوجدوا دهليزاً ينتهى بحائط من الحجر والجير أمامه بعض الهدايا . وكان «روز» وعماله قدتوغلوا فى باطن الهرم عشرين متراً ، أى إلى مستوى قاعدته بالنسبة إلى سطح الأرض . واستغرق هدم الجدار ثمانية أيام نظراً إلى سمك البنيان وقوته، وقد عانى العمال فى أثناء ذلك آلاماً مبرحة بسبب الجير الرطب الذى كان يحرق أيديهم ويدميها . وما إن فرغوا من مهمتهم وتعدوا الجدار حتى أصيبوا بخيبة أمل ؛ إذ لم يجدوا خلفه سوى جدار آخر . ولم يفت ذلك فى عضد « روز » ، بل تابع جهوده فى عزم وإصرار إلى أن وجد على الجانب

الأيسر من الجدار أثراً لباب مثلث أمامه صندوق حجرى يحوى هياكل عظمية لستة من الشباب ، من بينهم هيكل فتاة ، يبدو أنهم قدموا قرباناً لشخص أرفع منهم مقاماً .

ووضع أحد العمال رافعة من الحديد بين الباب والجدار ، وعمل فتحة تسمح برؤية ما خلفه ، فسلط « روز » ضوء مصباحه خلال الفتحة وألصق بها عينه ، فخرجت من شفتيه صيحة عجب ؛ وقد وصف فيما بعد ما رآه فقال : « بدا لى المكان أشبه شىء بمغارة وكأنه غرفة كبيرة شيدت من البلور المصَفّى ، صقلت جدرانها بعناية فائقة حتى أصبح بريقها يخطف الأبصار ، أو كأن المكان هيكل مهجور زينت قبته بستائر من « الستالاكتيت » Stalactites مدلاة من الأعلى ، على حين برز فى أرضه « ستالاجميت » Stalagmites أشبه بذوب تساقط من شمعة ضخمة ، وزخرت الجدران بنقوش تمثل أشخاصاً يخيل إلى المرء أنهم ما يزالون أحياء ، وقد ملء فراغ القاعة كله تقريباً بلوح ضخم من الحجر ازدانت جوانبه بحروف هيروغليفية ملونة » .

وبعد مضى يومين من العمل المتصل أمكن « روز » أن يدير الباب على نفسه ، ودخل « روز » وعماله الغرفة السرية . وكان اللوح المنقوش يتكون من قطعة واحدة من الحجر ، ويتخذ صورة شاب يرقد مستنداً إلى رأس حيوان خرافى (رمز الأرض عند المايا) ، يعلوه صليب (رمز الحياة عندهم) تنتهى أطرافه على شكل أفواه الأفاعى ، ويتوج أعلاه الطائر الإلهى المقدس : « الكيتزال » ذو الألوان الخلابة(*) . وكانت تعاليم عقيدة « المايا » تتجمع كلها فى هذا التمثال : العلاقة بين الإنسان والأذرة ، والحياة النابعة من الموت ، والصلة الوثيقة التى تربط بين المخلوقات والكون .

ولم يبق أمام « روز » سوى أن يرفع اللوح الحجرى لمعرفة ما تحته ، غير أن وزنه كان لا يقل عن خمسة أو ستة أطنان ، مما يعرضه للكسر تحت تأثير ثقله الذاتى . فاستعان « روز » بأربع من روافع السيارات ، وضعها تحت أركان اللوح ، ووكل بكل منها عاملا يديرها ، ووقف هو نفسه عند مدخل القبو يشرف على سير العمل ، مصدراً أوامره كقائد فرقة موسيقية ، فعند كل إيماءة يدير العمال روافعهم معاً دورة واحدة . وارتفع الحجر رويداً رويداً فى مستوى أفقى . وبعد مضى ٢٤ ساعة من العمل الوئيد المضنى ظهر تجويف منحن على شكل ذيل سمكة ، يغطيه لوح حجرى له الصورة نفسها ، ونزع إحدى السدادات الحجرية التى كانت تسد ثقوب هذا اللوح ونظر خلاله ، فوجد نفسه وجهاً لوجه أمام جمجمة بشرية مغطاة باليشب .

وكان الجثمان الراقد فى التجويف مستلقياً على ظهره ، وقد غطيت عظامه بكنز ثمين من اليشب ووضعت فى فمه الكرة التى يؤمن « المايا » بأن وجودها يتيح للميت الحصول على القوت فى العالم الآخر ، وفى إحدى راحتيه مكعب ، وفى الأخرى كرة كبيرة ؛ ويرقد تحت قدميه تمثال لأحد آلهة الشمس ، واستند آخر إلى ساقه . وكان قد وضع على وجه الميت ، ساعة وضعه فى اللحد ، قناع تتكون أجزاؤه من اليشب ، وصنعت عيناه من الصدف والزجاج الصخرى ؛ وكانت أجزاء القناع قد انهارت مع انهيار معالم الوجه ، بيد أنه كان من اليسير أن يعاد تركيبها .

ومظاهر العظمة الهائلة التى أحاطت بمراسم دفن الميت ، وبناء هذا القبر الخفى ، وتشييد هرم فوقه كلها ذات دلالة قاطعة على سمو مكانته . فربما كان الرجل يشغل منصب « هلاش وينيك » (الزعيم

(*) « الكيتزال » : طائر لا يحيا إلا طليقاً ، وقد حاولت حدائق الحيوان فى أنحاء العالم قاطبة أن يكون فى حدائقها واحد من هذه الطيور ، بيد أنها ماتت جميعها فى الأسر ؛ وقد أصبح تحقيق هذه الرغبة الآن عسير المنال ، فإن شدة الإقبال على صيد « الكيتزال » جعلت نسل هذا الطير فى سبيل الانقراض ، شأنه شأن « المايا » أنفسهم الذين أوشكوا أن ينقرضوا .

السياسي والروحي عند « المايا ») ، أو لعله كان مؤسس المدينة ؛ وقد وجد على القبر تاريخ كتب بالحروف الهيروغليفية ، ويوافق عام ٦٣٣ بعد الميلاد .

* * *

وبعد مضيّ قرنين أو ثلاثة قرون من هذا التاريخ — وقع حدث غامض رهيب عرض المدينة لخطر داهم . فقام الكهنة ، حرصاً على الأمير الميت ، بنحر ستة من القرابين البشرية ، ثم أغلقوا القبر ، وسدّوا مسلكه قبل أن يهجروا المدينة طلباً للنجاة ؛ ثم أخذت الغابة تزحف رويداً رويداً حتى طغت على المدينة المهجورة!.

وما حدث في « بالانك » حدث في مدن « المايا » الأخرى جميعها : فكما بزغت تلك المدن من العدم فجأة بمدنيتها الراقية وحضارتها الرفيعة — اختفت كذلك من صفحة التاريخ بغتة من غير ما تدرّج ، واندثرت معالمها فجأة فيما بين القرنين الثامن والعاشر للميلاد في ظروف غامضة .

إنه زوال فجائي لهذه الحضارة ، وكارثة مباغتة أحدقت بها ، بل إنه ، كما قال « پول ريڤيه » Paul Rivet عالم الأجناس البشرية : «اندثار ثقافى» لم يأت التاريخ بشبيه له . ففى عام ٨٠٠ م . (وهو العام الذى توج فيه شارلمان ملكاً على الفرنجة فى رومة) شيدت مدينة « كوپان » Copan آخر صروحها ، وما لبثت أن انطفأت مدينة « كيريجا » Quirigua عام ٨١٠ م ؛ وتبعتها مدينة تيكال Tikal عام ٨٦٩ م ؛ ثم مدينة «أوجزاكتون » Uaxactun عام ٨٨٩ م . وآخر ما سجله « المايا » على صروحهم من تواريخ يوافق عام ٩٢٨ م . وقد أثار الحدث الهائل الذى أطاح بهذه الحضارة ضروباً شتى من التكهنات فى دنيا العلوم ، فبعض الباحثين يعزوه إلى قيام الحروب والغزو ، وبعض آخر يعزوه إلى وقوع هزات أرضية ، أو تقلب العوامل الجوية ، أو انتشار الأوبئة ؛ بيد أن كل هذه الافتراضات لا يتفق واحد منها مع الواقع اتفاقاً كاملا .

هذا وقد رأى بعض المفكرين أن طريقة الزراعة عند « المايا » وهى زرع الغابات بعد إحراقها ، وكذلك جهلهم استعمال المحراث — قد أضعفت الأرض وعرضتها للخطر ، مما حدا بالسكان المتزايدين إلى القيام بهجرة واسعة النطاق . أما العلماء المعاصرون ، فيرى بعضهم ، ومنهم الأستاذ « ج . إيريك . طومسون » J. Eric Thompson — احتمال نشوب حرب أهلية فى مدن « المايا » وثورة الطبقة العاملة من الفلاحين على الأقلية الحاكمة من رجال الدين الذين كانوا يستولون على منتجاتهم الزراعية ، ويسخرونهم فى بناء المعابد . وكان انشغال الكهنة بالتأمل والتكهنات الفلكية ، وانهماكهم فى رصد النجوم والكواكب — سبباً فى انصرافهم عن المشكلات الاقتصادية ، وإهمالهم حياة الشعب اليومية ، فلم يبذلوا أى جهد لابتكار أدوات جديدة أو وسائل زراعية جديدة تخفف العبء عن كاهل الفلاح ، وتساعده على زيادة الإنتاج وتحسين الأرض . فقامت الفئة العاملة لتثأر من رجال الفكر الذين أهملوا شأنها ، ونشبت الاضطرابات فى كل مكان ، فانهارت المدن الواحدة بعد الأخرى ، وقتل الزعماء والحكام ؛ ولكن الشعب ظل مستمراً على عبادته وتقواه ، واحترامه لبيوت الدين و لم يعد يهتم بإصلاح المعابد وصونها ، فساء حالها ، وتصدّع بنيانها ؛ وانتهت بذلك حقبة من أعظم حقب التاريخ البشرى وألمعها .

* * *

وعند ما جاء الإسبان بقيادة « هيرنان كورتيز » Hernan Cortès ، كانت عظمة « المايا » قد طويت وتراثهم قد اندثر إلى الأبد ؛ وقضى الغزاة على البقية الباقية من معالم هذه المدنية ، فخربوا وأحرقوا كل ما كان يشير إلى التاريخ القديم ، والعقيدة الوثنية . ويذكر التاريخ أن « دييجو دى لاندا » Diego de Landa ، وكان أسقفاً لمنطقة « اليوكاطان » فيما بين عامى ١٤٥٩ و ١٥٧٩ — قام وحده بتحطيم « ٥٠٠٠ صنم ، و ١٥

هيكلا كبيراً ، و ٢٢ هيكلا صغيراً » . كما أحرق ٢٧ مخطوطاً من رق الغزال ، و ١٩٧ مخطوطة أخرى متفاوتة فى الشكل والحجم ، وبذلك قضت تلك الثورة العصبية الحمقاء على كل ما كان يشير إلى عقيدة « المايا » من نقوش وتماثيل وصور ؛ ولم يبق من ذلك التراث الثقافى الروحى سوى ثلاثة مخطوطات : أحدها محفوظ فى « دريسدن » ، والآخر فى « باريس » ، والثالث فى « مدريد » . ويركز علماء اليوم جهودهم فى حل طلاسم هذه الحروف الهيروغليفية المستعصية ، مستعينين بذلك العدد المحدود من المستندات ، وما بقى من نقوش فى المدن المندثرة . وقد أعلن أحد العلماء السوفييت منذ أمد وجيز أنه أوشك أن يتغلب على هذه المعضلة ؛ وعبَّر عالم الآثار « كارلوس مارجين » عن مدى أهمية النتائج المترتبة على نجاح هذه البحوث بقوله : « ماذا يكون حكمنا على « المايا » إذا كان حل ما يقل عن عشر رموزهم (وثلثا هذا القدر مكون من تواريخ) — يبين بصفة قاطعة أنهم توصلوا — فى ميدان العلوم الفلكية — إلى نتائج باهرة ، وفاقوا فى هذا المجال أمم الأرض جميعاً فى عصرهم ! ؟ » .

* * *

و « اللاكندون » هم آخر سلالات « المايا » الأحرار الذين دفعت عنهم الغابة غوائل العبودية ، وجعلتهم بمنأى عن الرق ؛ ولكن لم يتسن لهم الاحتفاظ بذلك كله إلا على حساب تراثهم الأدبى والفنى ، ففقدوا فى وحدتهم القاسية كل ما عداها : من كتابة ، وعلوم وفلك ؛ كما فقدوا القدرة على تشييد الصروح ، ونحت الأحجار ؛ غير أنهم ظلوا على ولائهم لآلهة آبائهم الأولين ؛ وهم لا يصدقون أبداً أن أجدادهم هم الذين شيدوا هذه المدن الهائلة والعمائر الشامخة ؛ وربما كان أجمل ما وجه من إطراء إلى « المايا » بناة الأهرام هذه العبارة التى نطق بها سلائلهم المنحطون فى الثناء على أعمال أجدادهم الأولين : « ليس فى مقدور البشر أن يشيد تلك العجائب ، أو يبنى مثل هذه الخوارق ؛ إنها من صنع الآلهة ! » .

و « اللاكندون » يعيشون اليوم فى عزلة ، لا يتصلون بجيرانهم من الهنود المتحضرين . ولقد أدت ظروفهم المعيشية ، وحياتهم القاسية إلى انطفاء شعلة الحياة فى جنسهم ، وسلكت بهم السبيل إلى الانقراض . وعدد الأطفال الذين يولدون ضئيل جداً ، وقلَّ من يتعدى طور الطفولة من أولادهم ، أما الذين ينجون ويتجاوزون هذه الفترة المحفوفة بالمخاطر ، فإن أمراض « الروماتزم » و « السل » و « حمى المستنقعات » تحول بينهم وبين بلوغ سن الشيخوخة ؛ ويحيا أولئك القوم اليوم أخريات أيامهم مستسلمين لمصيرهم فى دعة وهدوء . والحكومة المكسيكية ، إذ ينوء كاهلها بالأعباء الكثيرة التى تتطلبها رعاية عدد ضخم من الهنود لتعليمهم ، وعلاجهم ، والعمل على إدماجهم فى بقية سكان الجمهورية — لم يسعها أن تبذل « للمايا » الذين لا يزالون على قيد الحياة الخدمات والمساعدات التى تتطلبها أحوالهم السيئة ، ولذلك تركتهم وشأنهم لقلة عددهم ، وبعد موطنهم . وليس ثمة ما يربط هذه القبائل بالخارج سوى عمليات تجارية بدائية لا تتعدى المقايضة بأوراق التبغ ، وريش الطيور ، واستبدال عدد ضئيل جداً من السلع بها ، وهى كل ما لديهم من مظاهر المدنية : الملح ، والسيوف ، وبنادق الصيد .

* * *

ومنذ سنوات جاء قس أمريكى يدعى « فيليب بير » ليبشر « اللاكندون » بالمسيحية ؛ وكان كل ما استطاع أن يصل إليه من نتائج هذه الرحلة إقناعهم بفوائد طاحونة آلية للخضراوات ، وأما المسيحية ، فقد ذهب كل ما بذله من جهود لحملهم على اعتناقها أدراج الرياح ، فقد أوصد الأهلون آذانهم دون سماع كلمات الإنجيل ، وظلوا على ولائهم لآلهتهم . وهذا الشعب الصغير الذى لن يأتى القرن القادم حتى يكون قد انقرض

أشد شعوب أمريكا إيماناً بمعتقداته ، وأكثرها تقى وورعاً؛ فهو يؤمن بأن آلهته ما زالت باقية لم تمت .

وهناك أمام معبد «ياكسيشيلان» Yaxchilan تمثال كبير بدون رأس للإله «أتشاكيوم» Atchakium ؛ ويعتقد «المايا» أن اليوم الذى يعود فيه الرأس إلى موضعه سيكون إيذاناً بنهاية العالم ، فتنطفىء يومئذ الشمس ، وتظهر نمور هائلة تفترس البشر . ولا يخشى «المايا» هذا اليوم، فهم يؤكدون أنهم ذاهبون إلى الجنة، لأنهم كانوا فى دنياهم شرفاء ، ومجدّين ، وأتقياء .

وهم يقولون : « لن يكون فى الجنة يومئذ حمّى ولا أمراض ، ولا حرٌّ ولا زمهرير ، ولن تتمزق فيها أثوابنا أبداً ، وسيكون للنساء ما شئن من القلائد الحمراوات ، ولن يرزق كل زوجين سوى مولودين : ذكر وأنثى ، ولن يصاب أحد بالسعال . وسنسكن جميعاً منزلا كبيراً من الحجر ، أما أنتم أيها البيض فستسكنون معنا أيضاً ، فنعيش جميعاً فى سعادة وهناء » .



نشأة الباليه

عن كتاب الباليه لأرنولد هاسكل

(١)

قبل الخوض فى تاريخ الباليه يجب أن نعلم أن هذا التاريخ ليس إلا جزءاً من تاريخ الرقص ؛ فالباليه فن حديث ، على حين أن الرقص يرجع إلى ما قبل التاريخ ، يوم كان الإنسان يلجأ إلى الرقص يعبر به عن مرحه ، ثم تطوّر الزمن وظهر فى العصر الحديث أن للرقص فلسفة ، تعبر عن الجمال بلغة الطبيعة المبدعة ولحنها المنسجم وآياتها الخالدات ، ومن هنا بدأ تاريخ الباليه .

فالرقص عُرف يوم عرفت القرية ، ثم المعبد ، ثم الكنيسة ، وأخيراً المسرح ؛ لجأ إليه المحزون والمكروب ليخفف من لوعته أو يتقرب به إلى آلهته ، وهو لا يرى فيما يفعل أكثر من أنه يعلن عن أمر نفسه للناس ، ويفرّج عنها بدافع من وحى نفسه . فلما اتصل الرقص بالمسرح فى أوج ازدهار الثقافة الإغريقية وانتقل من طور الترفيه عن نفس الراقص إلى الترفيه عن الناس ، تغير شأنه وتطوّر ، وعرفه أباطرة الرومان ومارسوه وغرسوا بذوره فى إيطاليا ، وكُتب له البقاء يوم انتقل منها فى عصر النهضة إلى فرنسا ، فتلقفه الفرنسيون بمنطقهم وخيالهم ، وجعلوا منه الفنّ الذى نعرفه اليوم باسم الباليه .

وقد أثبت الباليه وجوده عند ما أنشأ لويس الرابع عشر أكاديمية الرقص القومية المعروفة بباريس سنة ١٦٦١ . أما نواة الباليه نفسه فقد جلبتها قبل هذا بوقت طويل الملكة كاترين دى مديتشى من إيطاليا لتشغل به أبناءها عن السياسة وتنفرد هى بالحكم ، وكانت هذه النواة مجموعة من رقص وغناء وإلقاء تهدف إلى غرض اجتماعى ، ويرفّه بها الحاكم وبطانته عن أنفسهم فى جوٍّ أنيق يفسح المجال للفكاهة الماجنة والإسراف الذى يبلغ حدّ البذخ ، وتتاح للحاشية الفرصة لمداهنة الملك وتملّقه . وكانت الموضوعات المختارة يغلب عليها الطابع الأسطورى ، فيمثل الملك دور الإله تخشع له الحاشية وتتعبد ، ويتخذ الساسة من فخامة المشهد وأبهته أداة دعاية لإظهار فرنسا أمام الأجانب بمظهر العظمة ، كما كان هتلر يفعل عند ما اصطنع مشية الإوزة .

كان البذل عنوان كل شىء يتصل بالباليه فى ذلك العصر : بذل له الحاكم من سلطانه ، وبذل له الفنان والموسيقى والشاعر من جهده ، فلم يدخروا وسعاً فى إعداد موسيقاه وأشعاره وزخارفه ؛ وبذل الجمهور راضياً الثمن الفادح لمشاهدته .

* * *

وقد ظهر أول باليه تمثيلى له شأن سنة ١٥٨١ بعنوان الباليه الفكاهى للملكة Le Ballet comique de la Reyne وقد ألّفه لكاترين وصيفها الأول بالتازارينو بلجيوجوزو Baldassarino Belgiojoso ، وهو إيطالى الأصل يعتبر أحسن عازف كمان فى عصره ، وتولى بنفسه تدريب الراقصين. ولم يفرّق تفريقاً تامًّا بين الموسيقىّ والراقص إلا فيما بعد . وقد مُثّل هذا الباليه المشهور الأول احتفالا بزواج أخت الملكة الآنسة ڤودمونت بالدوق دى جوايوز. وهو يروى قصة بطلة هربت من أحابيل سيرسى Circe بمعاونة الآلهة ، واشترك فى الرقص سيدات القصر بعد أن كان رقص الباليه مقصوراً على الرجال فقط ، ولأول

مرة تكونت فرقة خاصة بالباليه وحده ، تحددت فيها بدقة خطوات الرقص ، وظهر بها بالتازارينو إنساناً فريداً فى إنتاجه وابتكاره، مما حدا به إلى القول متفاخراً: « إن أرشميدس نفسه يعجز عن ربط خطوات الرقص بالدقة الهندسية التى أدَّتها بها الأميرة وصويحباتها » .

وهكذا كان الاحتفال بهذه المناسبة السعيدة مولد فن جديد .

* * *

وفى عهد لويس الرابع عشر تقدَّم الرقص خطوة أخرى ؛ فقد كان الملك نفسه خبيراً به مجيداً له ، خلق منه أنواعاً وأشكالا ، كان يظهر فيها متنكراً ، فى حلل مختلفة ، من شخصيات ماجنة وضيعة إلى شخصيات الآلهة وأبطال الأساطير ؛ وتعاون هو وأفذاذ رجال عصره من أمثال المارشال باسومبيير الذى بلغ من حماسه للرقص أن صاغ أحد تقاريره عن موقعة حربية فى صيغة تحمل مصطلحات الباليه . وتخيل موليير Molière موضوعات للباليه ، وكان يرشد القائمين على إخراجها ، ولم تخل مسرحية فكاهية له من مشهد راقص ، وكثير من مشاهد الباليه ، وكان لولى Lully وبوشان Beauchamps أستاذى موسيقى الرقص فى البلاط .

وهكذا ثبتت جذور الفن فى التربة الفرنسية .

وعاش فى هذا العصر محترفون للرقص ، يجوبون الأسواق والمعارض ، عارضين على الشعب رقصات الغجر والمهرجين والبهلوانات ، فى الوقت الذى بقى رقص المجتمع الراقى بمنأى عن ذلك ، متخذاً من المسرح محرابه المقدس . وأصبح الرقص بفضل لولى وبوشان فنًّا دعا لويس الرابع عشر إلى إنشاء أكاديمية خاصة به ما زالت حتى اليوم توالى رسالتها فى أوپرا باريس .

وازدهر فنُّ الباليه بعد أن هجره راعيه لويس الرابع عشر عند ما ترهَّل جسمه ، وأصبح لا يصلح للرقص ، وهجرته معه حاشيته ؛ ذلك أن الباليه قد خلص من بعده من القيود الأرستقراطية الكثيرة التى كانت تعوق تقدُّمه ، وكانت ملابس الراقصات فى عهده طويلة سميكة تخفى السيقان والأقدام ، ولا تتيح الفرصة لظهور عبقرية الراقصة سوى الخطو فى دوائر هندسية تلفُّ معها الثوب ولا ترتفع فيها الساق ، فهى خطوات حددتها رقصة الباڤان Pavane والمنويتو Menuetto ، ولم يكن ثمة سبيل إلى التخلص منهما . ولأجل التحليق والارتفاع كانوا يلجئون إلى الروافع والبَكَر ، أى إلى الآلات يستعيضون بها عن الجهد العضلى ؛ لهذا كله كان الباليه فى رعاية لويس الرابع عشر أشبه بأسير مقيد فى أبهاء القصر بتقاليده ونظمه ، فلما فكَّ أسره انطلق إلى فضاء أرحب ، ووجد سبيله إلى الشعب واندمج المحترفون فيه .

* * *

وفى سنة ١٧٢١ ظهرت الراقصة لا كامارجو Le Camargo فى ثوب قصُر عن المعتاد بضع بوصات فأثار ذلك ضجة ، ثم جاءت بعدها معاصرتها مارى ساليه Marie Sallé فارتدت لباساً إغريقيًّا فى باليه پيجماليون . ولم يأخذ أحد بهذا اللباس إلا بعد مائتى سنة عند ما ظهرت إيزادورا دونكان ففرضت على زىِّ الباليه رداءها المنساب الذى حاولت ساليه قبلها عبثاً أن تجعله زيًّا للباليه . وبقى الكفاح فى فترة الركود بين الثوب السميك وتحرير العضلات إلى ما بعد الثورة الفرنسية عند ما اخترع المسيو مايوه Maillot مدير الأزياء بدار الأوپرا الفرنسية — اللباس اللاصق المعروف بالمايوه. وهذا اللباس احتاج بدوره إلى أن يجيزه البابا على شريطة أن يكون من اللون الأزرق تحاشياً لخطر الإيحاء بلون البشرة . وفى بداية القرن السابع عشر استعملت الأوضاع الخمسة ، وهى القاعدة فى حرفية الرقص التى يعرفها اليوم كل مبتدئ فى تعلم الباليه ، واقترح الأساتذة الإيطاليون أن تتخذ الأقدام وضعاً منفرجاً قليلاً عن ذى قبل .

وحافظ الفرنسيون مدة طويلة على رشاقة أسلوبهم على أساس رقصة المنويتو ، وقد حالت بينهم وبين الاندفاع فى طريق الصنعة والحذق ، على حين جنح

الإيطاليون إلى رقصة التارنتلا Tarantella العنيفة ، فتطوّر الباليه عندهم إلى النهج الرياضي : فالرشاقة إذن سمة الفرنسي ، والصنعة والحذق سمة الإيطالي ، وكلاهما أخّاذ في مظهره .

وكثيراً ما اصطرعت الصنعة والفن ، والوسيلة والغاية ، وقد اهتدت كامارجو إلى حرية جديدة في الرقص ؛ فانتشت النفوس مدة بهذه الحرية الجديدة ؛ حتى أصبح الرقص محصوراً في تلك البدائع الفنية التي يمكن إبرازها بالأقدام والسيقان والتي ظلت خافية على الناس مدة طويلة من الزمن . وقد كتب نُقّاد ذلك العهد من أهل الرأي — أن الرقص قد غدا قاصراً في التعبير عن أي شيء درامي ؛ حتى أصبح من اليسير أن تستبدل بالراقصات والراقصين دُمًى وآلات !

وكان باليه ذلك العصر عبارة عن سلسلة من « الدخلات » الراقصة قلّما تربط بينها فكرة ، وهي ما يُعرف إلى اليوم باسم « الترفيه » divertissement ، وكانت الوسائل التي تتخذ لذلك جديدة كل الجدّة ، مسلّية غاية التسلية ؛ حتى إن الناس كانوا ينسون الغاية من فن الباليه . وتاريخ فن الباليه سوف تتعاقب عليه حقبة الصنعة والحذق ، ثم حقبة الفنانين الكبار يحاولون أن ينتفعوا بهذه الصنعة وذلك الحذق كوسيلة من وسائل التعبير الفني .

(٢)

وكان أول هذه العبقريات الفنية التي تناولت الباليه هذا التناول حتى يومنا هو أستاذ الرقص نوڤير Noverre وما زال أثره محسوساً إلى اليوم . .

ولد نوڤير سنة ١٧٢٧ من أب قيل إنه كان من أركان حرب شارل الثاني عشر ، وكان مقدّراً له أن ينخرط في سلك الجندية ، ولكنه تتلمذ في وقت مبكّر على لويس دوپريه Louis Dupré ، وظهر وهو في سن السادسة عشرة ، وذاعت شهرته كأستاذ للباليه في « أعياد صينية Fêtes Chinoises » ، وقام بعمل مناظر هذا الباليه المصور الفرنسي الكبير فرانسوا بوشيه ، ودعاه إلى لندن الممثل المشهور داڤيد جاريك الذي كان يطلق عليه اسم « شكسبير الرقص » ، ولكنه لم يكد يبدأ حفلاته حتى اندلعت نار الحرب بين فرنسا وإنجلترة في الليلة الأولى ، فسارع بالعودة إلى بلاده ، وبقي حظه السيئ الذي صدمه تلك الليلة علماً عليه خمسين سنة جاب فيها أوروبا ، ولم يستقر في مكان بالرغم عما ناله من إعجاب ڤولتير وكثيرين غيره ، ونشر فكرته في كتابه الشهير الذي طبعه سنة ١٧٦٠ ، وعنوانه « رسائل عن الرقص » Lettres sur la Dance ويعدّ هذا الكتاب مرجعاً قيماً لفنّ الباليه في كل الأزمان ، ويمكن باختصار تلخيص نظرياته التي ضمّنها كتابه فيما يلي :

« الرقص كالتصوير فنٌّ تُستلهم فيه الطبيعة ، كما أن أستاذ الرقص (الكوريوغراف) كالمصور يجب عليه أن يتبع القواعد التي يتبعها في بناء الموضوع الذي يتناوله . والباليه يكون متدهوراً ماظلّ كالألعاب النارية يقنع بإمتاع النظر فحسب » ، والخطوات أصبحت فيه مجرد تركيب لا يحمل أيّ معنى ، وليس هذا من أخطاء الفن نفسه ؛ « ذلك أن الباليه المحكم البناء يجب أن يكون صورة حية لصراع البشر وأخلاقهم وعاداتهم ، وأن يمثّل تمثيلاً يحرّك بوقعه النفوس كالبيان الساحر ، ويخاطب النفس عن طريق العين » ، وتنطبق قوانين الدراما على الباليه ، أي أنه يجب أن يكون مؤلفاً من العرض والتفاعل والخاتمة الكبرى . ولو استطعنا أن نُجْمل تعاليم نوڤير في جملة واحدة لكانت : « ليس الباليه ذريعة للرقص ، وإنما الرقص في الباليه وسيلة للتعبير عن فكرة درامية » . والحقيقة الثابتة أن الباليه ازدهر عند ما تمسك الناس بتعاليم نوڤير ، وانحطّ عند ما بعدوا عن هذه التعاليم .

* * *

وهناك أستاذ عظيم آخر وواضع نظريات للباليه هو أنجيوليني Angiolini ؛ فقد كتب رسالة عارض

بها نظريات نوفير فى الباليه الدرامى : ذلك أنه انتقد ما عمد إليه نوفير من كتابة برنامج طويل سمج يشرح فيه الباليهات التى يخرجها قائلا : « إن فى هذا إعلاناً من الباليه عن فشله لأنه يحتاج إلى من يشرحه للناس ». وهذا الأمر هو الذى دأب أستاذ الباليه المعاصر فوكين Fokine على ترديده طوال حياته الفنية .

لقد كان لنوفير سلطان عظيم فى شتوتجارت حيث مكث ثمانى سنوات متواليًا فرقة باليه مؤلفة من مائة راقص وراقصة Corps de ballet زيادة على عشرين يتولون الرقصات الأساسية ، ألفها خصيصاً له الدوق شارل أوجين دوق ڤورتنبرج ، ووجّه ڤولتير خطابه مرة إلى نوفير قائلا : « ما أشبهك بالإله برميتيوس تسوّى الأجساد وتبعث فيها الحياة ! » .

وكانت أقصى أمنية لخيرة أساتذة الرقص أن يظهروا بين أفراد فرقته ، ومن هؤلاء الراقص جايتانو ڤيستريس Vestris ومدموازيل هاينل Heinel ودوبرڤال Dauberval ومكسميليان جاردل Gardel الذين جعلوا من شتوتجارت مركزاً مزدهراً لفن الباليه .

وقد استحدثت الآنسة هاينل حركة الدوران فى الهواء Pirouette وروّجت لها ، وبلغ بها جاردل وڤيستريس حد الكمال ، وكلاهما أسْهَمَ فى تطوير الدوران بالساقين أيضاً ، وهذه وتلك تعدّان اليوم من مقتضيات الفن لاغناء عنهما . وكان من أعظم حملات نوفير الحملة التى أعلنها على الأقنعة التنكرية هادفاً إلى النهوض بفن الايماء « البانتوميم » وقد تيسر له القضاء على سنّة لبس الأقنعة بمحض الصدفة عند ما استدعى الأمر إحْلال الراقص جاردل محل الراقص ڤيستريس فى اللحظة الأخيرة ، فأصر جاردل على ألا يظهر بالقناع ، وكان له ما أراد وأتم الدور بنجاح باهر .

(٣)

وحققت راقصة الباليه مادلين جيمار Madeleine Guimard التى اشتهرت قبل الثورة الفرنسية وبعدها كل ما تمنّاه نوفير فى راقصة ، وذلك بإخضاع أصول الفن للتعبير الدرامى . وأوقفت الثورة الفرنسية تطور الباليه فترة انتشر فيها رقص المجتمع ، فتحول بذلك مركز الثقل من فرنسا فى عهد الإرهاب إلى إيطاليا مرة أخرى حيث اتجه رجلان نابهان من رجالها إلى فن الباليه ، وتركا الأوپرا : أولهما سالڤاتورى ڤيجانو (١٧٦٩ — ١٨٢١) . وقد اكتسب سالڤاتورى علماً واسعاً بفضل أستاذه دوبرڤال الذى كان وثيق الصلة بالمُثُل التى كان يهدف إليها نوفير ، وبفضل كونه ابن أخت الموسيقار بوكيرينى Boccherini ، وكان يلحن موسيقى باليهاته . وقد امتدح ستندال باليهاته وغالى فى مديحه ، حتى اعتبرها أرفع من آثار شكسبير . وسلڤاتور هو الذى نهض بفن الباليه نهضة عظيمة فجعل من رقص الجماعة شيئاً حياً لا مجرد عرض مجموعة الراقصين والراقصات ظهيراً للصورة ؛ ذلك الأمر الذى عانى نوفير الكثير فى القضاء عليه ، وهكذا تضافرت القلاقل فى فرنسا وظهور ڤيجانو فى إيطاليا على تحول قادة الرقص من باريس إلى ميلانو ممهدين بذلك الطريق لظهور ثانى فطاحل الباليه ، كارلو بلازيس Carlo Blasis سنة (١٨٠٣) أحد تلاميذ جاردل ودوبرڤال ، ويعتبر بحق هو ونوفير أعظم شخصيتين طوّرتا فن الباليه . وقد لخص وسجل فى رسالته عن فن الرقص كل ما عرف عن الباليه وطريقته فى أصولها وقواعدها العامة التى نعرفها اليوم . وهو يُعد أستاذ الأصول الفنية للباليه الكلاسيكى . وقد أشاد بفلسفة نوفير الجمالية ، وإنما اعتبر الناحية التنفيذية من إرشاداته شيئاً عفّى عليه الزمن . وكان كارلو بلازيس من الدارسين الجادين لفن النحت وعلم التشريح كما كان كاتباً محققاً استطاع أن يوضح ميكانيكا الرقص فى أسلوب سائغ يصلح لكل زمان . وأحسن ما عرف به من ابكتارات هو وقفة الراقص عند نهاية الدوران Pirouette واستوحى لها صورة المصور جان بولونيا للإله «هرمس»

وقد اتفق هو ونوڤير فى بيان أهمية أن يلم الراقص بفن النحت والتصوير ، ويناظرهما فى ذلك فى العصر الحديث فوكين Fokine وماسين Massine بما يدعوان إليه فى تآليفهما من وجوب عناية أستاذ الباليه بما فى المتاحف من صور وتماثيل كما يستدل من بنائهما للباليهات ، مع تفهُّم مشاهد الحياة بين الناس . لقد كان بلازيس رجلاً عبقرياً كاتباً درس كل الفنون كما درس السياسة . وسلطانه على الباليه دليل محسوس على أنه لا يكفى أن يرقص الراقص ؛ ليتحول هذا إلى فن .

ولا يقل عن كتاباته فى عظم الشأن إنشاؤه أكاديمية الرقص الكبرى فى ميلان سنة ١٨٣٧ التى قامت بعد ١٧٦ سنة من إنشاء الأكاديمية الفرنسية ، وقد اتخذت القواعد التى وُضعت لها نماذج نسجت على منوالها كل المعاهد . ولا يسمح للطلبة فيها أن يلتحقوا قبل سن الثامنة لكلا الجنسين ، ولا بعد سن الثانية عشرة للبنات وسن الرابعة عشرة للبنين ، على أن يكونوا أصحاء البدن والفكر، وحدد لتدريبهم ثلاث ساعات يومياً على الرقص، وساعة واحدة على فن الإيماء، ويلتحقون بالمعهد لمدة ثمانى سنوات يتقرر بعدها مستقبلهم بمرتب تصاعدى. وحذر بلازيس من تعليم الطفل قبل هذه السن إلا إذا كان رقصاً إيقاعياً لمجرد تقويم صحة الطفل، وتعويده على الإيقاع ؛ لأن تعلم الباليه مع ما عرف به من نظام صارم قبل هذه السن يقتل فى الطفل سجيته وعقليته . وقدرته على الابتكار وإقباله على الدرس ، وكلها من لوازم فن الرقص: فالراقصات الروسيات العظيمات ballerinas بلا استثناء لم يبدأن تعليمهن قبل سن العاشرة ، وهى القاعدة التى وضعها الروس لأجيال المستقبل ، وتعدُّ من التعاليم العملية لتاريخ الباليه . وقد أخذ عنه أساتذة الباليه الروس والإنجليز المعاصرون؛ وذلك لأن أستاذ هؤلاء كان أنريكو شكيتى Enrico Cecchetti وقد تعلَّم هذا على يدى جيوڤانى ليبرى تلميذ كارلو بلازيس

(٤)

والفترة المعروفة جيداً عند الناس هى ما سجلته الطباعة الحجرية من صور ملونة جميلة عن الباليــه الرومانتيكى ، وهذه الصور اللطيفة المثالية للراقصات العظيمات تاليونى Taglioni وشريتو Cerrito وإلسلر Elssler وجريزى Grisi وجران Grahn ، والتى تزين اليوم غرف راقصى الباليه — كلها توحى لنا بالكثير لو عنينا بدراستها . وليس ثمة صورة يمكن أن نستلهمها مثل ما نستلهم صورة شريتو وهى سابحة فوق شلال ، أو لتاليونى وهى تسير خلال رءوس الأشجار تبنى عشاً ، أو تتحرك على العشب دون أن تطوى قدمها عشبة واحدة ، والمعول فى الحركة بحسب هذه الصور هو الأجنحة لا العضلات ، وهى جذَّابة تحدثنا عن عصر ممعن فى الصنعة كان الرقص فيه يستغل مذهباً جديداً من مذاهب علم الجمال ، أو قل: إنه كان عصر الراقصات العظيمات اللائى قدسهن جمهورهن الذى نسى فن الباليه فى غمرة تحمسه لأشخاص الراقصات . وقد بدأ فن الباليه الرومانتيكى فى شعلة من بريق المجد سرعان ما احترقت، فلم يبق جمهور جادٌّ رصين يقبل على فن الباليه إلا فى روسيا فقط .

لقد حضَّ نوڤير على التزام الطبيعة، وأنكرها العصر الرومانتيكى ، ولم يؤثر على هذا العصر فى الباليه أستاذ من أساتذته ، بل سدَّد خطاه الشاعر الفرنسى تيوفيل جوتييه ، وهذه حقيقة يجب ألا تغيب عن الذهن لما كان لها من أثر فى تطور فن الباليه .

كان فن الباليه الرومانتيكى صورة من صور الحركة الشاملة التى اجتاحت فرنسا وسائر ممالك أوربا منذ سنة ١٨٣٠ ، وكان هاينى Heine والترسكُوت Walter Scott من معبوداتها فى ذلك ، كما كان أعظم نتاج لها درامات فيكتور هوجو وصور ديلاكروا وموسيقى برليوز . وكان أنصار الرومانتيكية يقولون : انبذوا الواقع ؛

فإن الفن يجب أن يهرب إلى عالم مسحور ! » وحتى الثورة الفرنسية تصوّروها فى صور رومانتيكية كما تنبىء بذلك الصورة العظيمة التى رسمها ديلاكروا فى لوحته « فوق المتاريس » . أما تفسير الثورة على أنها مشكلات اقتصادية واضطهاد وحجر على الحرية وتقتيل — فلم يظهر إلا فى أوقات قريبة منا . والباليه ، وهو الأداة الحساسة دائماً فى يد الفنان ، الباليه الذى فطر عالماً كله خيال — كان خير وسيلة لنشر التصور الرومانتيكى حتى أودت الجن والساحرات والسعالى ومصاصات الدماء بكل أبطال الأساطير ، وحل ضوء القمر الألمانى «الباهت» الذى ابتدعه جوته محل جبل الأوليمب ، ولم يبق للإنسان مكان يلعب فيه دور البطل ، وعفت أيام ڤيستريس ، واستحالت المرأة إلى صورة مثالية أسمى مكاناً ، وحسب الرجل أن يقنع بالأدوار الثانوية : يرفع البالبرينا أو يحملها كلما احتاج الأمر إلى ذلك . وهذا التصور قلب كيان التوزيع الأوركسترالى للرقص رأساً على عقب .

وفى باكورة القرن السابع عشر كان الباليه فناً مذكراً ، أما فى مستهل القرن الثامن عشر فقد خمل شأن الرجال ، ولم تستطع الرومانتيكية أن تتدخل بشدة فى الأصول الفنية للرقص . على أنه لما كانت الراقصة شخصية تكاد تبلغ مرتبة الخلود — فإن أصول الرقص الفنية لم تكن تعنى جوتييه كثيراً ، وما أكثر ما سخر من تلك الأصول ! ومع ذلك فقد كان كناقد عظيم أكبر من أن يغض الطرف عن الأداء الفطير . وكان التطور الفنى الوحيد فى تلك الفترة هو ابتداع الرقص على أصابع القدم Les Pointes ومنذ هذا الاكتشاف — والراقصات تعبث به حتى ضللن السبيل .

كانت الشخصية الكبرى فى ذلك العهد هى شخصية الشاعر الثائر تيوفيل جوتييه . أما أستاذ الباليه الذى حقق آياته فكان فيليب تاليونى — أستاذ مارى تاليونى Marie Taglioni العظيمة وأباها . ولم يعش باليه واحد مما ألف فيليب ، وكل ما نعلم هو أن بالبهاته الأولى كانت على شىء من الأهمية ، حتى انحط إنتاجه الأخير انحطاطاً أودى بالرقص الرومانتيكى .

وكانت مارى تاليونى راقصة عظيمة ناحلة القد ، تبدو كطيف الخيال ، وهى تعد زعيمة الرومانتيكية ، ويعتبر الباليه الذى أثر عنها باسم « السلفيدة » أى الجنية الصغيرة La Sylphide إعلاناً عن الحركة الرومانتيكية ، ومع ذلك فربما كانت أقرب إلى الكلاسيكية الخالصة منها إلى الرومانتيكية التى تحتاج إلى التماع توافر لمنافستها إلسلر Elssler . وقد أطلق على مارى اسم « الراقصة المسيحية الأولى » لخلوها من مفاتن الجنس ؛ حتى لقد بلغ من أمر نقادها الشانئين أنهم أخذوا عليها أنها راقصة لمجمع من النساء . وألهبت المنافسة العنيفة بين تاليونى وإلسلر روح التحزب بين جمهوريهما مما دعا إلى تحبيب الباليه لدى الجماهير ، كما تشهد بذلك اليوم الصفوف الطويلة أمام شباك تذاكر أعلى التيانرو ، بل المقاعد الأمامية الوثيرة .

ومن أعظم راقصات ذلك العهد وأقربهن إلى القلوب هى كارلوتا جريزى Carlotta Grisi الخالقة دور جيزيل Gizelle الذى عاش ما يقرب من مائة سنة ، وهو الباليه الرومانتيكى الوحيد الذى وصل إلينا حياً ينبض . أما باليه «السلفيدة» فقد مُحىَ أثره وبقى اسمه الطريف عنواناً لباليه رومانتيكى فى العصر الحديث احتفظ بروحه القديم ، وقد تخلص من الصنعة والتكلف ، إنما باليه « جيزيل » هو آصرة الصلة بين جريزى Grisi وباڤلوڤا Pavlova وكارساڤينا Karsavina وإسبيسيڤا Spessiva ومارجوت فونتين Margot Fonteyn فى كل من باريس وموسكو ولندن . وحديثنا عن الباليه الرومانتيكى إنما نقصد به « باليه جيزيل » وهو الباليه الوحيد الذى وصل إلينا وعرفناه عن تجربة ، وسر حياته أنه بنى على أصول الدراما بحسب رأى نوڤير ، وجمع بين الواقعية التى تتمثل فى حب يائس لعروس انتحرت ليلة الزفاف ، وبين الخيال الذى يتمثل فى روحها وهى تهيم

ليلا، وترقص فى ضوء القمر «الباهت»، فضلاعن أنه دور تطمح كل راقصة باليه أن تؤديه.

وعند ما غربت شمس الراقصات العظيمات ذوى بغروبها حب الناس للباليه.. وماذا ننتظر من باليه أفل نجمه اللامع؟ لقد نسيت تعاليم نوفير، ولم يعد الباليه فناً يستمتع به بل عرضاً تستريح إليه أعين النظارة من رجال الأعمال المتعبين، وعزف عن الاهتمام به الموسيقى الجاد، وصار وضع موسيقى الباليه صناعة لا فناً. وهذا هو الحاصل فى كل فروع الفن: تقصى الواقعية الرومانتيكية لتأتى الانطباعية Impressionism فتنحيها بدورها. لقد كان الباليه وسيلة من وسائل التعبير عن حركة لم يعد لها وجود، ودالت دولة الراقصين من الرجال أو كادت، واستعيض عنهم بصف وراء صف من الحسان الغيد يشرقن بالابتسام مشدودات الخصر كأنهن باقة من زهور، يحوم حولهن أهل الأناقة فى فترات الاستراحة ويفتنون فى مغازلتهن؛ وبسرب من المراهقات يعرفن فى مدرسة الباليه بأوپرا باريس باسم «الفيران»، لا فائدة منهن سوى أن يصبحن نماذج جميلة (موديلات) لذلك المصور العظيم «ديجا».

وأشهر الباليه إفلاسه «فنياً» بعد مضى مائتى سنة على إنشاء الأكاديمية الخاصة به فى باريس البلد الذى شهد مولده. وهذا الفن الذى ارتفع بمعاضدة أسرة قوية من الملوك وازدهر على أيدى عباقرة من أمثال المصور بوشيه Boucher وبوكيه Bouquet والموسيقى لوللى Lully والشاعر موليير Molière ومجدّده ڤولتير Voltaire وخلق رجالاً من أصحاب المواهب مثل نوفير — قد انتهى به الأمر أخيراً إلى أن يصبح سبيلا إلى الغزل وتصبح راقصاته نوعاً من الغانيات ذوات الخبرة فى تصيد الأصفر الرنان. ويحسن بنا أن نذكر أنه قد حدث هذا بعد عشر سنوات أو عشرين سنة من بلوغه ذرا المجد عند ما كان تحمس النظارة له يشبه إلى حد كبير ما نشهده اليوم.

* * *

وأخيراً تولى الروس إنقاذه من مصيره المحزن عند ما غزت فرقة دياجيليف Diaghileff الروسية باريس سنة ١٩٠٩ ثم لندن بعد سنتين، ثم ظلوا قابضين على زمامه حتى اليوم.

(٥)

وتاريخ الباليه فى روسيا تاريخ قديم، وقد قيل إنه كان بين حاشية لويس الرابع عشر الراقصة بعض المسكوف ولكنهم لم يحوزوا رضا مدربيهم الفرنسيين. ومن المستبعد أنهم كانوا نواة صالحة للفن فى روسيا بعد عودتهم إليها؛ فالنواة الحقيقية كانت من عمل بطرس الأكبر (١٦٧٢–١٧٢٥)؛ فهو الذى كانت سياسته ترمى إلى طبع بلاده بالطابع الغربى، فعمل أولا على إصلاح الزى بتخفيف الملابس وحلق الذقون. والرقص فى الواقع هو المحك الشعبى الذى يفصح عن حقيقة الأمة، ومتى تغيرت الرقصات تغيرت عقلية الشعب. كانت النساء فى روسيا يعشن بمعزل عن الرجال، فإذا جـمعت بالقوة بين الجنسين وأزلت بالقوة أيضاً هذه العوائق من الملابس والعادات والتقاليد — استطعت أن تقضى على حياة «الحريم». وقد فهم بطرس الأكبر هذا ووعاه، كما فعل كمال أتاتورك فى زماننا. وفرض آراءه التقدمية على شعبه، ومهد السبيل للرقص الاجتماعى. وقد بلغ الأمر ببطرس الأكبر فى سبيل ذلك إلى أن زج فى السجون بكل من حدثته نفسه بالمقاومة، بل ذهب إلى حد الضرب على أيدى معا رضيه من رجال الأكليروس؛ ونبت فن الباليه المسرحى من الرقص الاجتماعى، واتخذت قواعده من الخطوات التى كانت فى الأصل موضوعة للرقص الاجتماعى والتى كانت تقصد إلى المتعة، فسار بخطوات جبارة لا يلوى على شىء ملتزماً نمطاً دولياً ومستعيناً بأحسن ما يجلب من الخارج، على الطريقة التى كان يفكر بها بطرس الأكبر وهو ينشىء جيشه

وأسطوله ؛ فهو يستعير من البلاد المتقدمة كل وسائلها النافعة ، لا تحده أنفه وطنية متزمتة ؛ حتى استطاع أن يقيم فى بلاده دعائم الفنون كلها ، إلى جانب تجديد الجيش والبحرية .

وجاءت العهود التى عقبت عهد بطرس الأكبر بالمدرسين الأجانب، وأنشأت الإمبراطورة آن Anne (١٦٤٣ – ١٧٤٠) أكاديمية الرقص المشهورة التى بقيت حتى اليوم ، وجلبت لإدارتها الفرنسى لانديه Landé وأولت شئون الباليه بالعناية الكبرى إلى حد أن جعلته من مواد التعليم لطلبة الأكاديمية الحربية ، وجاءت بعدها الإمبراطورة إليزابث Elizabeth وكانت وافرة الجمال ومن هواة الرقص ، فاستحضرت أستاذ الباليه النمسوى هليفردنج Hilferding مع أحدث مؤلفات الباليه . وفى عهد القيصرة كاترين (١٧٦٢ – ١٧٩٦) بلغ تطور الرقص أقصى مداه فى روسيا ، فوفد إليها لو بيك Le Picq الفرنسى ، والإيطالى العظيم أنجيلوينى Angiolini فأكسبا البلاد علماً بالباليه وأثارا الحماسة له .

لقد كان من المحتمل أن يبقى الباليه فى روسيا فناً مقبولا على أنه وارد من الخارج ، كما كان ذلك شأنه فى إنجلترة ، ولكن حقيقة واحدة كانت سبب تفوق الباليه الروسى وهى الأصل فى تاريخه الممتاز : ففى إنجلترة كان الإنجليز يقبلون على مشاهدة عظماء الفنانين الأجانب الذين كانوا يجيئون ثم يذهبون بعد أن تمتلىء جيوبهم بالمال ، ولم يكن فى البلاد أثر لوجود أى باليه قوى على الإطلاق ، فقنع الإنجليز بتذوق الفن دون أن يمارسوه ، ولم يقيموا عندهم أكاديمية تتعهده ، مع أن بلاط هنرى الثامن Henry VIII وإليزابث Elizabeth كان يهوى التفنن فى الحفلات التنكرية ، إلا أن نمو البروتستانتينية فى مذهبها التطهيرى (Puritanism) واعتناق أهل البلاد لهذا المذهب قضى على إنجلترة المرحة (Merrie England) ، وتحول ذلك الشعب الموسيقى إلى حظىّ بالفن ، غير خلاّق له .

أما فى روسيا فقد كان البلاط مثلا احتذاه الشعب ، وطبيعة أرض روسيا هى المسئولة عن ذلك ؛ إذ كان نبلاؤها من أصحاب الإقطاع يمتلكون الأرض وعبيدها ، كانوا أسياداً وعبيداً من جنس واحد . وكان الإقطاع من السعة والامتداد بحيث أتاح لهؤلاء النبلاء الاستمتاع الكامل بهواياتهم . وشجعت الإمبراطورة على الباليه وكذلك فعلت الحاشية ، فكان النبلاء يدربون عبيدهم ويؤلف كل نبيل فرقة للباليه خاصة به . وكان المسرح الروسى إلى ذلك يأخذ كل ممثليه من هؤلاء العبيد ؛ ومعنى هذا أن الباليه فى روسيا أصبح جزءاً من الشعب ، وكانت صلته بالإنسانية أكثر من أية دولة أخرى ، فلا يمكن والحالة هذه أن يصيبه الوهن ، كما حدث فى فرنسا بمجرد طغيان موجة من الصنعة والتكلف ، كما لا يمكن أن يصبح أداة سابية فى يد رهط من الشعراء . والفلاح واقعى بطبيعته ، والباليه الروسى حتى فى أكثر صوره الرومانتيكية — بقى على صلة وثيقة بواقع الحياة . وأخذت الفرق الخاصة تنتظم شيئاً فشيئاً فى منظمات بطرسبرج وموسكو المركزية ، وكان الراقصون الذين يقع عليهم الاختيار لهذا الغرض يحصلون على حريتهم قبل أن تطلق الحرية للعبيد سنة ١٨٦١ ، ونشأت مدرسة الباليه على نظام الرعاية المتراخى ، ولكنها انتهت بقواعد صارمة كتلك التى حددها كارلو بلازيس فى ميلانو ، وأصبح الباليه فيها من ممتلكات الإمبراطور التى حباها أكبر رعاية وصرف على تعزيزها ثروة طائلة .

وكان تاريخ الباليه الروسى منذ عهد كاترين يقوم على استيعاب كل المعارف الأجنبية التى تأتيه وتمثيلها حتى أصبح فناً أصيلا ، وأصبح الباليه الروسى فى ذاته قوة فنية خالقة أبدعت لنفسها أساتذة كبارا من طراز نوفير وبلازيس ولوللى وبوكيه . وكان الذين يفدون على روسيا من الفنانين الأجانب من أمثال ديدلو وتاليونى ودوپريه لا يتركون وراءهم متعة لأهل البلاد فحسب ،

بل غرساً وتقاليد حية للفن . وبدأت شهرة الروس فى الذيوع ، ورقصت أندريا نوڤا Andreya nova دور جيزيل بعد مدة وجيزة من إخراجها فى باريس، وتغنى شعراء الروس بالراقصتين داينلوفا Danilova وإستومنيا Istomina . ، ولم يلبث المسرح أن سيطرت عليه الراقصات الروسيات فبرز منهن سوكولوڤا Sokolova وڤاسم Vasem على الرغم من أن الإدارة ظلت فى أيدى ثلاثة من الأجانب تطبع اثنان منهم بطباع الروس تماماً .

وتحول الباليه فى الروسيا إلى فن قومى على يد ماريوس پيتيبا Marius Petipa وهو فرنسى ، وجوستاف يوهانسن Gustav Yohannsen وهو دنمركى ، وإنريكو شكيتى Enrico Cechetti الإيطالى ، وكان هؤلاء الأجانب الأصل فيما حققه الباليه الروسى من شهرة فى الخافقين .

وشهدت أوروبا هذا الفن الروسى الرائع عند ما زارت باريس فرقة دياجيليف الروسية سنة ١٩٠٩ ، ومنها تنقلت فى عواصم أوروبا، ثم عادت إليها سنة ١٩١٤ وقد بهرتها بضروب فنها من تأليف وموسيقى وديكور وقصص . ولما قامت الحرب العظمى الأولى رحلت الفرقة إلى العالم الجديد ، فزارت نيويورك عام ١٩١٦ ، ومنعتها ظروف الحرب من العودة إلى بلادها ، فظل معظم أفرادها بالولايات المتحدة الأمريكية ، ومنهم من بقى بها فيما بعد واستقر. وعن هؤلاء تلقى شباب أمريكا أصول الباليه وقواعده .

وهكذا شاءت الأقدار أن يرى الباليه الحديث الذى نهض به الروس وأقالوه من عثرته العالم الجديد ويباه الأمريكان ، ويتذوقوه ، فتخرج من بين ظهرانيهم الراقصة العالمية إيزادورا دونكان Isadora Duncan التى تعتبر بحق من مؤسسى الباليه الحديث .

وقد بزغ نجمها فى باريس على أيدى رواد الفن الروسى الذين لزموا العاصمة الفرنسية كمهاجرين قبل اندلاع نار الحرب العظمى الأولى لعقد واحد من السنين ، وقد فرضت إيزادورا اللباس المنطلق الذى حاولت مارى ساليه عبثاً أن تحرر به رقص الباليه منذ مائتى سنة ، وزارت روسيا بعد الحرب ، ولقيت فيها تقديراً عظيماً لفنها ، وقد اختصت فى رقصها بالتعبير عن ألحان الموسيقى الرفيعة ؛ وبذلك حولت اتجاه الرقص بأجمعه من مجرد حركات اصطلاحية إلى حركات معبرة عن الألحان .

نقد الكتب

شعر حفني ناصف

جمعه وأرخ لصاحبه ولده مجد الدين حفني ناصف ،
وقدم له تلميذه الدكتور طه حسين
٢٦٤ صفحة من القطع الكبير . دار المعارف ١٩٥٧

كان المرحوم حفني ناصف من عُمُد النهضة الفكرية فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ؛ فقد اشترك مع جمال الدين الأفغانى فى الحركة الفكرية التحريرية التى قام بها . وإذا علمنا أن ابنته « ملك حفنى ناصف» التى عرفت فى عالم الكتابة باسم « باحثة البادية » كانت هى أول امرأة طالبت بحقوق المرأة فى مصر وتوجيهها وجهة حديثة — عرفنا ما كان لهذا الرجل من أثر — أىّ أثر — فى الحركة الفكرية ظهرت نتائجه فى ابنته هذه وفى إخوتها الآخرين ، ومنهم من اشتركوا فى ساحة الجهاد الوطنى ، وفى مقدمتهم الأستاذ مجد الدين الذى قام بجمع هذا الديوان .

ولقد كان حفنى ناصف من الذين علّموا جيلاً من الرجال ينتفع جيلنا الحاضر بمواهبهم ، وكان من الذين تركوا فى مناصب القضاء آثاراً تشهد بالنبوغ ، كما تشهد به آثاره فى ميدان الأدب .

وكان حفنى كذلك شاعراً رقيقاً يتميز شعره بالطابع المصرى الذى تميز به قبله البهاء زهير : كان يتميز بالسهولة العذبة وبالروح المرح الساخر ، وهو أحد الذين نقلوا أسلوب الكتابة العربية من الطريقة المسجوعة إلى طريقة الترسل التى أطلقت النثر من قيوده .

كان شعره — كما يقول الدكتور طه حسين — « عجباً من العجب ، لم يعرض عن مذاهب الذين أدركهم من المقلدين والمتكلفين وأصحاب البديع الإعراض كله ، ولم يفنَ فيهم ، ولم يلزم طرائقهم ، كما أنه لم يتهالك على الجديد مع المجددين ولم يندفع معهم إلى غير غاية ، وإنما توسط بين أولئك وهؤلاء ، فكان يصطنع البديع وينظم فيه ، وكان يصطنع الجديد ويأخذ منه ببعض أطرافه ، وكان بذلك أصدق صورة لمصر المتطورة فى أيامه ؛ فهو قد ولد بعد أن نيّف القرن الماضى على الخمسين ، وتوفى قبل أن يبلغ هذا القرن عشرين عاماً ، فأدرك عصر التطور المصرى بأدق معانيه » .

ولقد ظل أكثر شعر هذا الرجل بعيداً عن الباحثين مهدداً بأن يضيع ما عرف منه كما ضاع ما لم يعرف منه ؛ حتى استطاع ولده جمع القدر الذى ضمه الديوان ؛ فقد ضاع كثير منه فى ثورة عام ١٩١٩ نتيجة لتفتيش السلطات داره ، كما ضاع كثير من مخلفاته الأدبية والعلمية ، ومن قرأ هذا الشعر ظهر له أنه من شعر حفنى الباكر .

وقد ضم هذا الديوان سبعاً وعشرين ومائتى قصيدة ومقطوعة موزعة بين ثلاثة عشر باباً هى :

الاجتماعيات والوطنيات ، الرثاء ، الغزل ، التهنئة والشكر ، المديح ، المناسبات ، المراسلات ، التقاريظ ، البديعيات ، سوانح السفر — وهو باب يضم مقطوعات متعددة تتضمن بيتاً أو أكثر تخرج عن هذا الإحصاء — التاريخ ، الدعابة ، ثم مطارحات زجلية . واختتم الديوان بقصائد وجهها إليه بعض تلاميذه أمثال مصطفى كامل ومحمد توفيق نسيم .

على أن لنا اعتراضاً على عدد كبير من مقطوعات هذا الديوان كنا نرى أن يضمها كتاب آخر يروى لنا حياة حفنى ناصف ومجالسه ؛ فقد كان هذا الرجل

زينة مجالسه : طلاوة حديث ، وسرعة بديهة ، ورقة فكاهة ، وطرافة نادرة ؛ تروى عنه أظرف النوادر وأملح الدعابة ، ومثل هذه المقطوعات مجالها كتاب يتضمن هذه النوادر ؛ لأن من هذه المقطوعات ما لا يرتفع فى القيمة الأدبية إلى المستوى الذى تبلغه مقطوعات له فى نواحٍ أخَر . وقيمة مثل هذه المقطوعات فى باب النوادر مما يحسن هناك ولا يحسن فى الديوان ، وإن كان الأستاذ مجد الدين حفنى ناصف يقول فى الكلمة التى مهّد بها للديوان : « وقد جرى الشعراء المحدثون على تخيُّر ما يثبتونه فى دواوينهم رفعاً لمستوى شعرهم ، ولكنى أثبتُّ كل ما وصل إلىّ تيسيراً لدراسة الشاعر والعصر الذى عاش فيه نزولاً على رأى تلميذه النابغة عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين » .

* * *

هذه كلمة عن حفنى ناصف وعن شعره تدعونا إلى أن نقدم إلى القارئ نماذج من شعره .

يقول الشاعر فى مقطوعة عنوانها « بنو الحكماء » :

أتقضى معى – إنْ حان حَيْنى – تجاربى
وما نلتهــا إلا بطول عنــاء ؟
وأبذل جهدى فى اكتساب معارف
ويفنى الــذى حصّلته بفنائى
ويحـزننى ألاّ أرى لىَ حيلة
لإعطـائها من يستحق عطائى
إذا ورث المُثْرُون أبناءهم غـنى
وجاهــاً فما أشقى بنى الحكماء !

ويقول من قصيدة قالها وهو طالب بالأزهر حيّا بها برلمان الثورة العرابية ، وكأنها قيلت فى عصرنا وفى هذه الأيام بالذات :

الحمــد لله قد قرّت نواظرنا
وأقبلت نحونا الدنيــا تهنينا
والأمر قَرّ وأسباب الفلاح بدت
لنــا ، وفارقنا ما كان يؤذينا
وحقق الله ما كنــا نؤمله
عوناً لنــا ، وأماناً من أعادينا
وزارة شأنها جلب الصلاح لنا
وأن تشيّد فى العليــا مبانينا
ومجلساً قام فى إصلاح قابِلِنا
وحالنــا فنسينا أمر ماضينا
مَنْ مُبلغٌ معشر النواب أنهمو
أحيوا بمسعاهمو الإصلاح والدينا
وأنهم فى قلوب الناس قد غرسوا
حبّاً تمكن فى الأحشــاء تمكينا
وأنهم خلدوا الذكر الجميل لهم
ذكراً يباهى شذاه مسك دارينا
وأنهم مهدوا السبْل الصعاب لنا
ووطنوا العدل بين الناس توطينا

ثم يقول فيها بعد أبيات :

لا أرجع الله أياماً مررن بنــا
أيام كنا نقاسى الظلم والهونا
كنا نساق بسوط الظلم تندبنــا
أحبابنــا ، وتنادينا ذرارينا
أيام كانت وُلاة الجور فى سعة
وكان صاحبنا الفلاح مسكينا

* * *

وإذا كان من محاسن الصدف أن نقدم هذه الأبيات من شعره فى الأيام التى استقبلت فيها البلاد حياة نيابية جديدة – فإن من محاسن الصدف أن يظهر ديوان ناصف وقد احتفل المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بذكرى شاعر مصرى عاش فى عصر حفنى وصاحبَه ، وهو حافظ إبراهيم ، ولعل مناسبة صدور هذا الديوان تكون حافزاً على تمجيد ذكرى حفنى ، وباعثاً على نشر آثاره التى نفدت طبعاتها والتى لم تنشر بعد .

حسن كامل الصيرفى

برتولت بريخت

١ – برتولتْ بريخت – عدد خاص من مجلة أوروبا – يناير – فبراير سنة ١٩٥٧ .

٢ – برتولتْ بريخت – دراسة بقلم رينيه ڤينزن – باريس سنة ١٩٥٤ .

1 — Brecht (Europe, Numéro Spécial. Janvier-Février 1957.

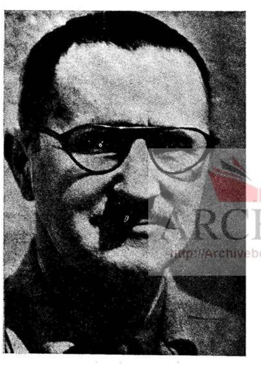
2 — Bertolt Brecht, une étude de René Winzen. Paris (Poètes d'aujourd'hui).

يوافق الرابع عشر من هذا الشهر ذكرى وفاة الكاتب الألمانى الكبير برتولت بريخت ، وقد أصدرت مجلة أوروبا عدداً خاصاً عنه ، يضم طائفة من الدراسات والصور والذكريات ، كتبها أناس عاشروا الكاتب الشاعر الحكيم ، وتتبعوا تجربته الخطيرة فى المسرح المعاصر ، كما صدرت من قبل دراسة عنه بقلم رينيه ڤينزن فى السلسلة المعروفة باسم « شعراء اليوم » تتناول مسرحه وشعره على وجه الخصوص .

كثيراً ما اتهم النقاد والكتاب مسرح بريخت بأنه مسرح تعليمى ، لا يصلح إلا لتربية النشء ، والحق أن هذا الفريق الذى جعل همه إثارة عواطف الجماهير واستدرار دموعهم – لا بد أن يقف هذا الموقف من مسرح يختلف فى روحه وفلسفته وأهدافه عن كل ما ألفه الكتاب والجمهور على السواء .

يتناول بريخت المشكلات التى تواجه الجيل الحاضر ، وينفذ إلى أسرارها الدفينة ، ويحلل أسبابها العميقة ، ولكنه يؤثر أن يعالجها على نحو طريف لم يسبقه إليه أحد : فمن رأيه أن الأسطورة والرمز والحكمة القديمة هى أقرب الأشياء إلى قلوب الناس ؛ إنه يعود بنا إلى أقدم ما عرفه الجنس البشرى حين بدأ يروى حكاياته : إلى المسرح الصينى القديم ، وقصص العهد القديم ، أساطير الهند ، وألف ليلة وليلة ، وجوقة المسرح اليونانى .

فإذا أضفنا إلى هذا المزيج القديم جرعات جديدة من مشكلات السياسة والحرب والعمل فى العصور الحديثة ، ومن مآسى « الرايش الثالث » ، ومظالم الاستعمار ، ومتاعب الفقراء والكادحين – خرجنا بما يسميه بريخت « بالمسرح الملحمى » .



ذهب بريخت ذات مرة وكان حينئذ فى العشرين من عمره لزيارة صديقه ليون فوبختفنجر ، وسأله : ماذا تعمل ؟

– أكتب رواية ملحمية .

– رواية ملحمية ؟

وفكر بريخت لحظة ، ثم قال : لم لا نمزج بين المسرح والملحمة ؟ فسأله صديقه : ماذا تعنى ؟

– أقول لم لا نخلق مسرحية ملحمية ؟

وبدأ منذ ذلك الحين يفكر فى تجربته الجديدة .

ولا بد من وقفة عند هذا « المسرح الملحمى » . فكيف يمكنُ الجمع بين الملحمة والدراما مع أن لكل منهما خصائصه ، وشكله الفنى ، وأسلوبه ؟ وماذا نريد بقولنا إنه مسرح ثورى ، يقلب مفاهيم المسرح الكلاسيكى ، ويهدم قيمه المتوارثة ، ويعارض القواعد التى سنها له أرسطو ؟

كان المسرح الكلاسيكى يُعْنى بالفعل والحبكة ، ويقدم نماذج ثابتة متعارضة من الشخصيات ، ويحرص على زيادة التوتر النفسى لدى المتفرج ، ويرتفع بالأحداث المسرحية فى سلسلة من المشاهد المنطقية المتماسكة ؛ حتى يصل بها إلى النهاية السعيدة أو المفجعة . كان يخلق جواً من الوهم ، وينوم ، وينسى !

أما المسرح الملحمى عند بريخت فهو يقوم على الحكاية لا على الفعل ، إنه لا يهدف إلى مشاركة المتفرج وإثارة غرائزه ، بل يجعل منه حكماً على ما يجرى أمامه ، ويدفعه إلى اتخاذ موقف إيجابى لتغيير الواقع الذى يحيا فيه ، وكتابة تاريخه من جديد . الإنسان فيه هو مدار البحث ، الإنسان الذى يتغير ، ويُغير ما حوله . لم يعد شخصية ساكنة ثابتة مطلقة ، بل إن كيانه الاجتماعى هو الذى يحدد تفكيره ودوافعه .

إن الرواية هنا لا تنتهى إلى حل سعيد أو مفجع ، بل تنتهى — كما بدأت — بسؤال يثير التأمل ، ويتطلب الحل ، إنها تقوم على إحداث الأثر الذى يسميه بريخت « بالغرابة أو الاستبعاد Verfremdungseffekt » ؛ فالممثل يؤدى دوره ولكنه لا يشارك فيه ، إنه يحرص دائماً على أن يبين الفرق بين الشخصية التى يؤدى دورها وبين شخصيته هو : فإذا قام مثلاً بدور ملك من ملوك القرن لسادس عشر وجب عليه أن يبين أن مثل هؤلاء الملوك ، وهذه التقاليد — قد اختفت تماماً ، وأنها تثير اليوم دهشتنا . ينبغى عليه أن يبين لنا كيف يولد الحاضر من الماضى ، وكيف يحمل الحاضر المستقبل فى أحشائه : تلك هى مسافة البعد بين النص والتمثيل ، بين المتفرج والممثل ، تساعد عليها الإضاءة ، والموسيقى ، وأناشيد الجوقة ، والأقنعة القديمة ، « والديكور » « المبسط » واللافتة التى تعلق على ستارة فى داخل المسرح ، وتصف المشهد للمتفرج .

إن بريخت يعرض علينا مسرحياته وكأنه يقول لنا :

« أيها الأطفال الأزليون . . انظروا إن هذه هى مشكلاتكم التى تعانون منها ، هذه أرض جديدة فتعالوا نكشف عنها معاً ، تعالوا نركب عربة « الأم الصبوة » ، ونسبح فى كواكب « جاليليو » ، ونتوغل فى أحراج « موجلى» لكى نعرف العالم المحيط بنا ، ونحدد مكاننا منه ، ونحاول أن نغيره . »

تغيير العالم ! تلك هى الرسالة التى يحملها بريخت إلى العالم الحديث ، وهى الهدف الذى يطمح إليه ككاتب مسرحى ، ومصلح اجتماعى ، وداعية سياسى ، وفنان مجدد ؛ فالمسرح إذن سلاح فعال لنشر التعاليم الثورية ، وأداة لهدم الماضى ، والتبشير بالمستقبل ، وإعادة النظر فى الحاضر : يقول المثلون فى مقدمة مسرحيته « الاستثناء والقاعدة » :

تبينوا وجه الغموض فيما يحدث كل يوم ،
وميزوا المستحيل الذى يستتر
خلف القاعدة المقدسة .
فى زمن يسوده الاضطراب ، وتسيل فيه الدماء
وتحكمه الفوضى ،
ويقوم الطغيان مقام القانون
وتتنكر الإنسانية لإنسانيتها . . .
ينبغى لكم أبداً ألا تقولوا :
هذا أمر طبيعى !
حتى لا يستعصى شىء على التغيير والتبديل .
ويختتمونها بقولهم :

تبينوا الشذوذ الذى يكمن فى القاعدة
وحيثما رأيتموه
فأوجدوا له الدواء . .

ثم يقول بعد ذلك بعامين (١٩٣٢) وكابوس النازية يجثم على صدر الأمة الألمانية :

على من تقع التبعة فى بقاء هذا الطغيان ؟ علينا .
على من تقع التبعة فى تحطيم نيره ؟ علينا نحن أيضاً
إنك لم تمت بعد ؛ فناضل !
والذين هُزموا اليوم سينصرون غداً
وسيتحقق اليومَ ما كان من قبل مستحيلاً .

وإليك هذا المثالَ من « حلقة الطباشير القوقازية » : نشاهد فى مقدمة المسرحية اجتماعاً يضم أعضاء مجلسين قرويين يتنازعان ملكية واد زراعى . إن ملحمة طويلة من خمسة فصول هى التى تحسم هذا النزاع ، ملحمة تقوم على أسطورة صينية قديمة كما تبعث قصة سليمان الحكيم مع المرأتين اللتين تنازعتا ملكية طفل : أيتهما أحق به : المرأة التى ولدته ، أم المرأة التى ربته ؟ وتعرض فرقة من الهواة أحداث هذه الملحمة المسرحية على المجتمعين ، وتتابع حوادثها حتى تنسينا المقدمة ، فلا نسمعها إلا عند ما نسمع الممثلين ينشدون فى النهاية :

« أما أنتم يا من سمعتم حكاية حلقة الطباشير
فتعلموا فكرة الأقدمين :
كل شىء ملك لمن يحسن القيام به .
فالأطفال ملك لأمهاتهم ؛ حتى يحسن تربيتهم ،
والعربة ملك للسائق الماهر
الذى يحسن توجيهها
والوادى ملك لمن يرويه

حتى ينبتَ أفضل الثمر ! . . . .

وهكذا نشاهد خرافةً قديمة تبعث من جديد ؛ لتعالج أدق مشكلات الملكية والإنتاج .

* * *

وفى مسرحية « رجل برجل » نسمع « بجليك » ينشد قائلاً : « يمكنك أن تنظر إليه طويلاً ، هذا النهر الراكد الذى يمر أمام عينيك . إن الماء الذى تراه — يتغير أبداً ، ويسيل دائماً ، وما من قطرة واحدة لا تعود إلى منبعها » . وكذلك الأمر فى شخصيات بريخت . إنها تتغير على الدوام ، وتتحرك حركة متطورة ، تحددها المواقف والعلاقات المادية التى تحيا بينها . وما دام العالم فى حركة دائمة فإن الفن الصادق هو الذى يعكس هذا التغير الأزلى ، ويرسم لنا الواقع فى صورة متطورة . كان المجتمع الذى يعيش فيه بريخت مجتمعاً برجوازياً منهاراً ، تصدعت فيه الطبقة الوسطى فى أعقاب الحرب ، وأثرى الرأسماليون وأصحاب المصانع ، وانسحقت جموع الفلاحين والعمال والجنود ؛ لا بد إذن من شكل فنى جديد ، يتجه إلى جمهور من نوع جديد . ولم يكن بدٌ من أن يتجه بريخت إلى الشعب مباشرة ، ويعبّر عن الطبقة العاملة ، ويحارب الرأسماليين وتجار الحروب ؛ فذلك هو السبيل للخلاص من الظلام الذى يضطرب فيه العالم :

فى مدنكم ضجة هائلة
الفوضى والشقاق فى كل مكان
وما من شىء
يوحى بالثقة والاطمئنان !

ولم يكن مفر من بناء مجتمع جديد على أنقاض المجتمع المنهار ، وليس يكفى تحقيق ذلك أن يفسر العالم الذى يعيش فيه ، بل ينبغى أن يغيره ، إنه يمتدح الثائر قائلاً :

عند ما يشتد الطغيان
تخون الكثيرين شجاعتهم
أما شجاعته فتزداد بأساً !

والثائر يشك فى كل شيء ، ولا يقتنع بالحلول الهينة القريبة ؛ لأن « الشك هو أكثر الأشياء يقيناً فى هذا العالم » :

إنه يسأل الملكية :
من أين أتيت ؟
ويسأل الآراء والأفكار :
من الذى يفيد منك ؟
وحيث يلزم الناس الصمت
تجده يتكلم .
وحيث يسود الاضطهاد ، ويتحدث الناس عن القدر
يسمِّى كل شيء باسمه .

لقد قدر بريخت – كما يقول – أن يحيا فى زمن أسود ، « كان يعد الكلام فيه عن الأشجار جريمة » ، زمن الحرب والجوع ومعسكرات الاعتقال ، وليل النازية الأسود :

أتيت هذه المدن فى زمن الفوضى
وكانت المجاعة منتشرة فيها .
أتيت بين الناس فى زمن الثورة
فثرت معهم .
وهكذا انقضى عمرى
الذى قدر لى على هذه الأرض .

ولكنه لم يفقد الأمل أبداً ، إن شخصياته الكثيرة – جروشا ، وأزداك ، وجاليليو ، والأم الصبوة ، ونفس ستشوان الطيبة – يتجسد فيها الخير والأمل والحب الذى سيوحد العائلة البشرية فى يوم من الأيام ، ويقرب بين الإنسان وأخيه الإنسان ! إنه يتوجه « إلى من يولدون بعدنا » قائلاً :

وأسفاه ! نحن الذين أردنا أن نمهد الأرض للخير
لم نستطع أن نكون أخياراً .
أما أنتم فعند ما يقبل الزمن
الذى يصبح فيه الإنسان صديقاً للإنسان .
فاذكرونا ، وسامحونا .
أنتم يا من ستخرجون
من بين الأمواج التى ابتعلتنا
فكروا وأنتم تتحدثون عن ضعفنا
فى الزمن الأسود
الذى نجوتم منه !

* * *

ولقد ظل بريخت يدافع عن السلام فى منفاه وبعد عودته إلى وطنه ، ويشارك فى بناء الاشتراكية ، ويستنكر الحرب فى قصائده ومسرحياته : « لقد شنّت قرطاجنة العظيمة ثلاث حروب : احتفظت بقوتها بعد الحرب الأولى ، وظلت آهلة بالسكان بعد الثانية ، ولكن لم يبق لها أثر بعد الحرب الثالثة ! » .
ويقول فى أغنية السلام :

الصاعقة تدوّى ، والمطر يتساقط
والريح تحمل السحب بعيداً .
أما الحرب فلم تحملها الريح إلى العالم ،
الحرب من صنع البشر .
السلام لم يخضر كالأعشاب والأشجار
السلام لا يزدهر إلا بمشيئة البشر .

ويتجه بحديثه إلى الشعوب نفسها قائلا :

أيتها الشعوب ، أنت أنت قدر العالم

فتذكرى قوتك .
ليست الحرب قانوناً طبيعياً .
ولا السلام هبة تقدم إليك .
يجب أن نقهر الحرب .
يجب أن نتجاسر على السلام .
الآن يجب أن نقول للسفاحين : لا ، لا ، ثم لا !
لن نتخلى عن الحياة
ويومئذ لن تقوم الحرب .

لقد بيّن لنا بريخت كيف يمكن أن يتحد المضمون الشعبى « البسيط » والشكل الفنى الأصيل . ولقد اقترب من الشعب وعبر عنه بدون حاجة إلى الشعارات والقوالب الجامدة ؛ فليس معنى الاقتراب من روح الجماهير أن نهجر القيم الفنية، ونضحى بعواطفنا ، ونبتذل لغتنا، ونقعد عن اكتشاف الصيغ الفنية الجديدة ؛ إن الإخلاص للشعب لا يمكن أن يتعارض هو والإخلاص للفن . وبذلك يهجر بريخت طبقة آبائه هجرة لا رجعة بعدها :

لقد هجرتُ طبقتى
ولم أقبل أن أكون سيداً ولا عبدا
لقد هجرت طبقتى
واخترت رفاقى
من أناس متواضعى الحال !

* * *

لقد ولد بريخت للمسرح كما ولد شكسبير وموليير ، وسيتجادل الناس ويطول جدالهم حول فنه وأسلوبه الجديد ، ولكن لن يشك أحد فى شاعريته ، وعبقريته الإنسانية الخصبة . ومن حق التاريخ أن نقول: إن المادية الجدلية قد انتظرت أكثر من مائة عام قبل أن تجد الكاتب المسرحى الذى يعبر عنها تعبيراً فنياً كاملاً مجرداً من التعصب والتزمت المذهبى . وأعجب ما فى بريخت أنه استطاع أن يعبر عن أخطر القضايا الفكرية فى « بساطة » شعبية محببة ، وأن يصور كل ما فى عالمنا من قسوة وبشاعة فى كلمات رقيقة هادئة . إنه عنوان الشجاعة والأمل فى هذا الجيل ، ورمز على صبر الفنان ، وتواضعه ، ومراجعته لنفسه ، وإصراره على أن يسير فى طريقه إلى النهاية . لقد آمن برسالة الشعر وبدوره الإيجابى فى سبيل قضية الإنسان ، أما إيمانه بالمستقبل فلا حد له ، بل إن المستقبل فى رأيه قد بدأ فعلاً :

احلم ! احلم بذهب المستقبل
وانظر إلى سنابل القمح وهى تتموج.
يا من بذرت البذور — فسيكون لك منذ اليوم .
ما تنتجه غداً بيديك !

لعل بريخت قد كتب أشعاره ومسرحياته لجيل جديد يولد فى سنة ألفين ، لقد كان الزمن يلهث ليلحق به ؛ فهل تكون الأجيال المقبلة أقدر منا على فهمه وإدراك دوره التاريخى ؟

إن مسرح بريخت هو مسرح القرن العشرين ، مسرح تاريخى ، يؤمن بمستقبل الإنسان ، ويقوم على هذه الفكرة التى عبرّ عنها فى إحدى مسرحياته : « إن قدر الإنسان هو الإنسان نفسه » ، وبذلك ينكر الحلول الغيبية والصوفية ، ويضع مصير الإنسان بين يديه ، وما دام العالم من صنع الإنسان فمن حقه أن يغيره ، وليس لسلطة مهما بلغت من القوة أن تتحكم فيه إلى الأبد !

« أيها السيد ، إن الإنسان يمكنه أن يسرق
ويمكنه أن يقتل
ولكنّ فيه عيباً واحداً
هو أنه يستطيع أن يفكر ! »

عبد الغفار مكاوى

أنباءٌ وآراءٌ

حول فاتحة الكتاب الكريم

استمتعت بقراءة المقال الرصين الذى كتبه الأستاذ الدكتور محمد عبد الله دراز فى العدد السابع من « المجلة » وأعجبنى فيه نفاذ النظرة وجلاء البصيرة وعمق التحليل وسلاسة العرض ، وهذا فى الواقع ما عوّد به الدكتور دراز قراء مؤلفاته وبحوثه ، وعلى قمتها كتابه القيم عن « الدين » .

غير أنى توقفت عند خاتمة المقال حيث يقول : « . . . إن القرآن — وهو دستور الإسلام — لو جاءنا بدون الفاتحة لكان دستوراً وافداً على الأمة طارئاً عليها ، يعرض نفسه عليها عرضاً ، أو يفرض عليها فرضاً ، أو تُمنحه منحة. . . إن موقع الفاتحة هنا موقع القرار الجماعى الذى تعلن به الأمة المؤمنة حاجتها إلى هذا الدستور ، وتؤكد مطالبتها به ، وإن موقع القرآن كله بعد الفاتحة هو موقع القبول والاستجابة لهذا الطلب . . . »

لكننى لم أتوقف فى تقبل الحقيقة الكامنة وراء العبارات ؛ فلست أتردد فى أن دين الله إنما يأتى تلبية لحاجات الناس وتحقيقاً لمصالحهم ، لا لمجرد تمجيد رب الناس ؛ إذ هو غنىّ عن عبادتهم ، إنما الذى وقفنى هو أسلوب التعبير عن هذه الحقيقة ؛ فهو أسلوب قد يكون أقرب إلى مجاز الفن منه إلى حقائق العلم ، والدكتور دراز رجل بحث وتمحيص ، و (المجلة) مجال درس ونقد ؛ ومن أجل هذا وذاك كتبت ما كتبت .

والاتجاه الذى يملى هذه المقابلات بين قوالب الثقافة المعاصرة واصطلاحاتها من جهة ، وبين بيان القرآن الخالد المتميز نصّاً وروحاً — اتجاه طالما أجهد المسلمين قديماً فى اعتساف التوفيق بين الفلسفة اليونانية وثقافة الإسلام ، وهو ما زال يكد قرائح بعض المخلصين من دعاة الإسلام ليقابلوا به مذاهب العصر السياسية والاقتصادية والاجتماعية والسيكلوجية ؛ حتى يتسع القرآن — والسنّة معه — لكلّ تأويل ذهبت إليه علوم حديثة استقلت واستقرّت ، ونمت وتفرّعت .

والحق أن الدين الخالد كثيراً ما يثبت أن خلصاءه قد ضيقوا منه واسعاً حين يحصرونه فى نطاق مفهوم جزئى قد يسود العقول ردحاً من الزمن فى رقعة من الأرض ، وإذا كان العلم التجريبى نفسه كثيراً ما يغير نتائجه وفقاً لما ينفسح له من كشوف — فالأولى بالعلوم النظرية والدراسات الإنسانية أن تكون أرفق بديناميكية العقل وديناميكية الحياة ، فلا تجمد قوانينها وتعابيرها ، وأجدر بالدين كذلك ألا يتورّط فى التسليم ، وألا ينطوى فى زاوية من القاع تاركاً القمة الشاهقة التى يستشرف من شموخها على تتابع الأجيال واختلاف البيئات والبقاع .

ومهمة الدين إنما هى التوجيه الشامل والتربية الأساسية والثقافة الكلية ، وهو يحقق مهمته حين يحتفظ بمنهجه الفريد فى البناء العقلى والنفسى والاجتماعى . . . تاركاً لأتباعه حقلاً واسعاً يجتهدون فيه لدنياهم وفقاً لما فهموه عن دينهم دون أن يسبغوا على (تخطيطهم) و (تطبيقهم) قدسية النصّ وثبات الأصل . ولربما جارى بعض الباحثين مذهب الدكتور (دراز) فى الوقوف عند آية الفاتحة « اهدنا الصراط المستقيم » ، وتأويلها على أنها « قرار جماعى للأمة تعلن به حاجتها إلى هذا الدستور ، وتؤكد مطالبتها به » ، وقوله بأنه لولا الفاتحة لكان القرآن

« دستوراً وافداً على الأمة طارئاً عليها » ، فيقف واحد عند قوله تعالى : « ونزلنا عليك الكتاب تبياناً لكل شيء وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين [١] » ، « اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام ديناً [٢] » فيأخذ من هذا أن دستور الإسلام منحة Octroi ، ثم يقف آخر عند قوله تعالى : « إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة [٣] » ، « يا أيها الناس قد جاءكم برهان من ربكم وأنزلنا إليكم نوراً مبيناً . فأما الذين آمنوا بالله واعتصموا به فسيدخلهم في رحمة منه وفضل ويهديهم إليه صراطاً مستقيماً [٤] » ، « إن تتقوا الله يجعل لكم فرقاناً ويكفّر عنكم سيئاتكم ويغفر لكم [٥] » ، فيخرج من هذا بأن دستور الإسلام عقد Pacte !

فنحن إذا كنا لا نعتبر القرآن وافداً أو طارئاً أو مفروضاً فليس ذلك لمجرد دعاء المؤمنين وطلبهم الهدى ؛ فإن أصالة الدين تبدأ قبل ترديد عواته وصلواته ، تبدأ منذ الاقتناع به واعتناقه . والكشف عن دور الإنسان إزاء الدين إنما يتحقق حين يطالع المرء آيات القرآن ، وهي تأمر بالتدبر والتفكر في الكون والحياة ، وفي الإنسان والكتاب . وغير خاف أن هذا الاقتناع هو الأساس الأصيل الذي ينبنى عليه قبول القرآن كله — وعلى رأسه الفاتحة — ويترتب عليه ترتيل الدعاء في ابتهال الخاشعين . وإقامة القرآن بناءه على إعمال العقل والتحرر من أهواء النفس وإيحاء العرف وتقليد الجموع وسطوة القهر — هي ضمان السلامة والاستقرار والاستمرار . وهذه صورة قرآنية رائعة للحياد العلمي المنصف : « قل من يرزقكم من السموات والأرض ، قل الله ، وإنا أو إياكم لعلى هدى أو في ضلال مبين . قل لا تسألون عما أجرمنا ، ولا نسأل عما تعملون . قل يجمع بيننا ربنا ثم يفتح بيننا بالحق وهو الفتاح العليم [١] » .

(١) سورة النحل (٨٩) .
(٢) المائدة (٣) .
(٣) التوبة (١١١)
(٤) النساء (١٧٤ — ١٧٥) .
(٥) الأنفال (٢٩) .

كذلك كان من الممكن للدكتور دراز — وقد تأثر بتقاسيم الفقه الدستوري الحديث في شأن الأساليب لصدور الدساتير — أن يلتمس احتياجات المجتمع العربي والإنساني لهدى الدين في الظروف التاريخية السابقة على الإسلام والتي تنبئ عن الجوعة العقلية النفسية التنظيمية في العالم ، وكان من الممكن أن يعزز رأيه بالظروف التاريخية اللاحقة التي تثبت جدارة الإسلام للبقاء وتجاوبه مع أحداث الزمان والمكان ، لكنه لجأ إلى النص الإلهي يستقرئه الإرادة البشرية . . . والنص الإلهي كله — في الفاتحة كما في سائر القرآن — وحي من عند الله نزل به الروح الأمين من عل . . . وليس تسجيلا لإرادة شعبية في حركة عامة أو استفتاء تأسيسي أو انتخاب !

إن إرادة الشعب المسلم إنما تستمد من سجلات التاريخ . . . من إقباله على اعتناق الدين بعد اقتناعه به ، ومن تضحية في سبيله وثباته عليه ، ومن بقاء الإسلام والمسلمين بالرغم من كوارث التتار والصليبيين والمستعمرين والمستبدين ، إلى غير ذلك . أما استمداد الإرادة الشعبية من سورة قرآنية ، والقول بأنه لولا هذه السورة وحدها لكان القرآن منحة أو فرضاً — فهو ما نتوقف عنده ؛ لأن دليله لا يؤدي إلى المدلول ، اللهم إلا أن نقول : إن الفاتحة هي (لسان حال) الإرادة الشعبية وليست لسان المقال !

والقرآن كله كتاب دعوة معروضة على الناس ، سواء في ذلك الآيات التي تساق كخطاب من الله للبشر ، أو الآيات التي تصاغ في أسلوب دعاء المؤمنين لربهم .

(١) سورة سبأ (٢٤ — ٢٦)

والفاتحة التى جاءت على لسان « البشرية المؤمنة » — كما يقول الدكتور دراز — نراها « قد انتظمت المقاصد القرآنية الأربعة : الجانب الإلهى نظريه وعمليه ، والجانب الإنسانى نظريه وعمليه : كل ذلك فى أوجز عبارة ، وأحكم نسق . . . إذن هى خريطة القرآن وفهرس مواده ، إنها جوهرة القرآن ونواته ولبّ لبابه ، فهى بحق أم القرآن » . اهـ .

والآيات التى يدعو بها المؤمنون ربهم يطلبون منه الهدى والرحمة والرشاد وحسنة الدنيا والآخرة — مبثوثة فى تضاعيف الكتاب كله ، ومنها ما هو صريح قاطع فى البيان عن دور الإرادة البشرية : « ربنا إننا سمعنا منادياً ينادى للإيمان أن آمنوا بربكم فآمنا [١] » ، « وإذا سمعوا ما أنزل إلى الرسول ترى أعينهم تفيض من الدمع مما عرفوا من الحق يقولون ربنا آمنا فاكتبنا مع الشاهدين . وما لنا لا نؤمن بالله وما جاءنا من الحق ونطمع أن يدخلنا ربنا مع القوم الصالحين [٢] » .

لهذا كله كان ترددى حين قرأت تعبير الدكتور دراز : « . . . إن القرآن لو جاءنا بدون الفاتحة لكان دستوراً وافداً على الأمة . . . إن موقع الفاتحة هنا موقع القرار الجماعى الذى تعلن به الأمة المؤمنة حاجتها إلى هذا الدستور... إلخ » ؛ فالقرآن إنما كان دستوراً يقوم على احترام الإرادة الإنسانية بما استثار من نظر وعلم وما استهجن من مسايرة الهوى ، وهو دستور يلبى الاحتياجات الإنسانية بشهادة الواقع والتاريخ .

وللدكتور دراز بعد ذلك إجلالى لعلمه ، وإعجابى بتحليله ، وترقبى للمزيد المتتابع من بحوثه .

فتحى عثمان

(١) سورة آل عمران (١٩٣) .

(٢) سورة المائدة (٨٣ — ٨٤) .

ميدان العلم والثقافة

فى بيان السيد رئيس الجمهورية

جاء فى البيان الذى ألقاه فى مجلس الأمة السيد رئيس جمهورية مصر فى افتتاح الدور الأول للفصل التشريعى الأول يوم ٢٢ من يولية سنة ١٩٥٧ ، فيما يختص بميدان العلم والثقافة ، ما يأتى :

فى ميدان العلم والثقافة

- فى العام السابق للثورة بنيت فى مصر ٣ مدارس جديدة وفى السنوات الخمس الماضية كان مجموع ما بنى من مدارس ١٢٣٥ مدرسة ، أى بمعدل ٢٤٧ مدرسة كل عام ، أى بمعدل مدرستين كل ثلاثة أيام .

- فى السنوات الخمس السابقة على الثورة بلغ ما صرف على بناء المدارس ٤ ملايين جنيه ، وفى خمس السنوات التالية للثورة صرف على بناء المدارس ٢٥ مليون جنيه ، وصرف ½ ٢ مليون لتجديد مدارس قديمة .

- فى أول سنة للثورة وصلت ميزانية التعليم إلى ٢٦ مليون جنيه ، ثم قفزت إلى ٣٦ مليون جنيه ، وفى هذا العام وصلت إلى ٤٥ مليون جنيه ، منها ٣٨ فى ميزانية وزارة التربية والتعليم ، والباقى مرصود فى ميزانيات وزارات أخرى لخدمات تعليمية .

- أنشىء مجلس رعاية الشباب ليرسم الخطط الكفيلة بنشر الوعى الرياضى والاجتماعى والقومى للشباب ، ويحميهم من الانحراف ، ويوجههم فيما يعود عليهم وعلى بلادهم بالخير والنفع ؛ ومن أجل مشروعات الشباب صرف فى العام الماضى وفى هذا العام أكثر من مليونى جنيه .

- أنشئت جوائز لتشجيع الممتازين من الطلاب

والمعلمين حصل عليها حتى الآن ٢٢ ألف طالب ومعلم فى أكثر من ١٠٠٠ مدرسة ومعهد .

- كان عدد الطلبة العرب والشرقيين سنة ١٩٥٢ فى المعاهد المصرية ١٦٧٦ وعددهم الآن ٥٨٣٤

وكان لنا فى البلاد العربية والشرقية ٦٩٠ مدرساً ، ولنا الآن ١٦٧٦ مدرساً . وأنشأت مصر مراكز ثقافية فى بنغازى وطرابلس وأم درمان ودمشق وعمان والرباط .

وأهدت مصر إلى الدول العربية والشرقية ٣٨٠ ألف كتاب .

- كانت بعثاتنا فى الخارج ٣٤٦ ، ولنا الآن ٧٠٠ بعثة .

- بلغ عـــدد الطلاب فى مدارسنا ومعاهدنا ٢٧٥٠٠٠٠

كان لنا فى المدارس الابتدائية ١,٤٠٠,٠٠٠ تلميذ ، ولنا الآن ٢,١٧٦,٠٠٠ تلميذ .

وفى المدارس الفنية والصناعية .

كان لنا ٢٢٠٠٠ تلميذ ، ولنا الآن ٤٩٥٠٠ تلميذ .

وفى الجامعات كان لنا ٤٢ ألف طالب ، ولنا الآن ٧٤ ألفاً .

- وفى التعليم الدينى كانت ميزانية الأزهر ١,٣٩١,٥٥٠ جنيهاً أصبحت ٢,٠٥٣,٦٠٠ جنيه

كان للأزهر ٢٥ معهداً أصبحت الآن ٣٧

كان فيه ٢٢,١٣٥ طالباً ، وفيه الآن ٣١,٥٥٦ طالباً .

كان له فى البلاد العربية والإسلامية ٧٣ عالماً مبعوثاً .

وله الآن فى البلاد العربية والإسلامية ٢٠٠ عالم مبعوث .

ويبنى الأزهر الآن مدينة للبعوث الإسلامية تتكلف مليونى جنيه .

- أنشىء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .
- أنشىء المجلس الأعلى للعلوم .
- أصبح المركز القومى للبحوث بعد أن تمّ بناء معامله وإعداد أجهزته أكبر مركز مجمع للبحوث فى الشرق ومن أعظمها فى العالم بأسره .

كان فيه ٦ باحثين سنة ١٩٥٤

وفيه الآن ١١٠ باحث .

- أصبحت لنا أقوى محطات إذاعة فى الشرق .
- وضعت البرامج للنهوض بالمسرح والسينما والموسيقى

وأخيراً أيها المواطنون أعضاء مجلس الأمة — سرنا مع الزمن ، وبدأنا نخطو عتبات العالم الذرّى .

أنشأنا لجنة لأبحاث الطاقة الذرية أعدّت برنامجاً يتضمن إنشاء فرن ذرى للدراسات ومعمل للطبيعة النووية ومركز للعلاج ومعامل للكشف الجيولوجى ووحدات لبحوث الزراعة والتطبيقات الذرية الصناعية .

تكلف هذا البرنامج مليون جنيه .

ويجرى الآن إعداد برنامج ثان يهدف إلى الكشف عن الخامات الذرية التى فى صحارى مصر وإلى إنتاج الماء الثقيل الذى يدخل فى بناء محطات توليـــد القوى الكهربية الذرية .

ولنا الآن أكثر من مائة عالم مصرى يتخصصون فى البحوث المتصلة بعلوم الذرّة فى أكبر مراكز البحث الذرى فى العالم .

مؤتمر التربية الدولى

يجتمع مؤتمر التربية الدولى مرة كل عام فى جنيف فى شهر يوليو ، وتمثل فيه أكثر وزارات المعارف ، والمعتاد أن يُبحث فى هذا المؤتمر موضوع أو اثنان من أهم موضوعات التربية التى تشغل أذهان المربين فى جميع أنحاء العالم .

وقد عقد المؤتمر هذا العام من اليوم الثامن إلى

السابع عشر من الشهر الماضى ، وشهده ممثلون لنحو ٧٠ دولة ، ودار البحث فيه حول موضوعين خطيرين : وهما مشكلة المبانى المدرسية ، ومسألة توافر المدرسين للتعليم الابتدائى . . وكلا الموضوعين متصل بمشكلة واحدة ، وهى التوسع الكبير فى التعليم وإطالة مدة الدراسة الإجبارية ، وقد أمكن المؤتمر أن يستمع إلى ما أدلى به كل وفد من الوفود عن الجهود التى بذلت فى هذه السبيل. وقد شرح وفد مصر ما بذلته مصر فى عهد الثورة من جهود جبارة لإنشاء المئات من المدارس لتوافر التعليم الابتدائى فى جميع أنحاء الجمهورية ، مع العناية الخاصة بالجهات التى كانت مهملة نسبياً فى العهود الغابرة .

ومن المفيد أن نذكر أن هذه المشكلة قد واجهتها جميع الدول سواء منها الكبيرة الموارد مثل الولايات المتحدة ، أو المتوسطة الموارد مثل إسبانيا ، ولا شك أن طرح هذا الموضوع على بساط البحث سيكون له أثره فى معالجة هذه المشكلة فى مختلف الأقطار .

نقد الشعر

من الكتب التى يعتزّ بها الأدب العربى كتاب نقد الشعر للكاتب البغدادى قدامة بن جعفر ؛ فهو فى مقدمة كتب النقد . وقد سبق أن طبع هذا الكتاب فى الآستانة ومصر ، على أن واحدة من تلك الطبعات الثلاث لم تراجع على عدد من مخطوطات هذا الكتاب .

وقد وردت أخيراً أنباء بأن المستشرق الدكتور س . ا . بونيباكر S.A. Bonebakker عُنى بتحقيق هذا الكتاب على مخطوطة منه كتبت فى الأندلس فى أواخر القرن السادس أو أوائل القرن السابع محفوظة فى مكتبة الإسكوريال برقم ٢٤٢ ، ومخطوطة كوبريلى رقم ١٤٤٥ التى يرجع تاريخها إلى القرن الحادى عشر ، ثم مخطوطة مؤرخة فى عام ١٢٤٥ هـ لا يعرف مصدرها محفوظة فى مكتبة جامعة Yale بأمريكا .

كما رجع كذلك إلى مخطوطة من كتاب « الموشح » للمرزبانى ؛ لأن هذا الكتاب يتضمن مقتطفات كثيرة من كتاب نقد الشعر تطابق النص الأصلى مطابقة تامة فى الأغلب .

وقد بذل الدكتور بونيباكر جهداً مشكوراً فى تحقيق هذا الكتاب وعناية بإخراجه يشكر عليها . وصدّر الكتاب بمقدمة باللغة الإنجليزية فى ثمانين صفحة أشار فيها إلى أنه أفاد كثيراً من المعلومات التى ضمّنها الدكتور بدوى طبانة الأستاذ بكلية دار العلوم كتابه عن قدامة بن جعفر ، وكان موضوع رسالته ، وقال : إنه يشير بصفة خاصة إلى هذا الجهد ؛ لأن القارئ العربى ربما لا يكون محيطاً بها . وتولت مطابع Brill بمدينة ليدن نشر هذا الكتاب

اللمعة الكافية فى الأدوية الشافية

كتاب عربى قديم فى الطب

من بين من زاروا بلاد « العرب السعيدة » اليمن فى السنوات الأخيرة — عالم إيطالى من كبار الباحثين : هو الدكتور «تومازو سارنيلّى Tommaso Sarnelli » طبيب العيون والمستشرق المشهور ، استدعاه المغفور له الإمام يحيى حميد الدين للإفادة من علمه ؛ وما إن وصل إليها حتى وجه عنايته إلى موضوع « الطب فى بلاد اليمن » ، واستطاع الحصول على مجموعة فريدة من كتب الطب النادرة ، من بينها كتاب « اللمعة الكافية فى الأدوية الشافية » . وقد كتب سارنيلّى عنه بحثاً شائقاً فى مجلة الدراسات الشرقية « Rivista Studi Oriental Degli » التى يصدرها أساتذة المعهد الشرقى بجامعة رومة ، ومما جاء فيه ما يلى :

« ربما كان لمهنتى الطبية بعض الفضل فى عثورى فى مدينة صنعاء على كتاب نفيس من كتب الطب ، ظل مجهولا لدى العلماء والباحثين حتى يومنا هذا . وهو كتاب « اللمعة الكافية فى الأدوية الشافية » ، قام بتأليفه ملك من ملوك اليمن من دولة بنى رسول ، هو الملك الأفضل عباس بن على المتوفى سنة ٧٧٨ هجرية ، وإن كان أكبر الفضل فى ذلك يرجع إلى عامل العاصمة اليمنية (محافظها) السيد حسين بن عبد القادر ؛ فإنه عند ما علم بشغفى بالبحث عن كل ما يتعلق بالطب فى بلاد العرب عرفنى بنفسه ، ثم تفضل فأهدى إلىّ النسخة الوحيدة المخطوطة التى يحتفظ بها فى مكتبته الخاصة .

ولقد حاولت عبثاً أن أجد أية إشارة إلى هذا الكتاب فى فهارس المكتبات العربية أو الأجنبية ؛ فإن كل ما اشتهر به هذا الملك هو تآليفه فى التاريخ وعلم الأنساب ،



على حين كانت أسماء أفراد أسرته وأسلافه متصلة بالموضوعات الطبية ، لأن أحد أجداده الملك الأشرف عمر بن يوسف ثالث ملوك الأسرة المتوفى سنة ٦٧٦ هجرية صنّف كثيراً من الكتب الموضوعة فى مختلف العلوم كالفلك ، وعلم الأنساب ، والفنون ، والصناعات ، والطب البيطرى مثل «كتاب المغنى فى البيطرة » . وصنف موجزاً فى علم الأقرباذين (علم تركيب الأدوية) ، وفى مكتبة الفاتيكان نسخة منه ، وفى مكتبة الأمبروزيانا بميلانو أربع نسخ أخرى ، وله أيضاً المؤلف المعروف باسم « كتاب المعتمد فى الأدوية المفردة » وقد طبع مراراً ، وكانت آخر طبعة له بالقاهرة . وهذا الكتاب لا يزال مرجعاً يعتمد عليه ، ويسترشد به الصيادلة فى بلاد الشرق .

ويذكر المرحوم الدكتور « مايرهوف » المستشرق الذى كان يمارس طب العيون فى مصر فى كتابه « موجز علم الأقرباذين عند مسلمى إسبانيا فى الأندلس » : أن القاضى رضى الدين بن بكر بن محمد الفارسى قد أهدى إلى والد هذا الملك — وهو الملك المظفر يوسف ابن عمر المتوفى سنة ٦٧٤ هجرية — كتابه فى علم الأقرباذين المعروف باسم كتاب « الدرة المنتخبة فى الأدوية المجربة » ، ولو أن المستشرق « بروكلمان » يعتقد أن إهداء هذا الكتاب كان إلى رابع ملوك الغساسنة فى اليمن ، وهو الملك المؤيد داود بن المظفر يوسف المتوفى سنة ٧٢٦ هجرية أخو مؤلف كتاب « المعتمد » ، وخليفته على العرش .

وسواء صح هذا أو ذاك فإن هذا الإهداء يدل على أن صلة هذا الملك أو أخيه بالطب ليست غريبة . وتصفح الكتاب الذى نحن بصدده يدل على التخصص الوثيق فى علم الطب وصناعة تركيب الأدوية عند نجل داود ابن يوسف المجاهد علىّ خامس ملوك الأسرة المتوفى سنة ٧٦٤ هجرية ، ووالد مؤلف كتاب « اللمعة » .

وأود أن أقول : إن ملوك بنى رسول الغساسنة كانوا

يؤثرون دراسة العلوم والطب والآداب ، وكانوا جميعاً يكرسون لها معظم أوقاتهم ، ويشغلون أنفسهم بها حتى فى أثناء مشكلاتهم وحروبهم وخلال أعمالهم الكثيرة ، وقد خلقوا حولهم جواً ثقافياً وفكرياً عظيم الشأن ، مما كان له أكبر الأثر فى التكوين الذهنى للملك العباس مؤلف « اللمعة » فى شخصيته الفريدة المزدوجة : أى شخصية الحاكم ، والمتطبب .

* * *

ولقد وصف لنا الدكتور «توماز وسارنيلى» نسخة كتاب اللمعة التى ظفر بها وصفاً دقيقاً من حيث حالتها وورقها وحجمها وصفحاتها وما على حواشيها من تعليقات .

وإن تسمية الكتاب وما عرف عن مؤلفه — « المقام الأعظم العباس بن على بن داود بن يوسف بن عمر بن على بن رسول الغسانى خلد الله ملكه » من الولع بالمسائل الطبية وبالأدوية وتركيبها ، وما اشتمل عليه الكتاب من المعلومات القيمة والبحوث المستفيضة — ليدل على أن هذا الكتاب قد أفرد لهذه المادة كما يبدو ذلك جلياً من الاطلاع على مقدمته التى جاء فيها بعد البسملة ما يأتى :

« وبعد فإنه لما منّ الله علينا بالنبلة[1] فى علم الطب ، وصنفنا فيه مختصرات جاءت على الحسْب[2] — أحببنا أن نضع كتاباً شافياً ، يكون فى علم الطب كافياً . يسهل على حافظه لقرب ألفاظه ، نضمنه ذكر الأدوية التى نصّ عليها علماء أهل الطب ، ونجعل لها أبدالاً نصوّا عليها من حيث القرب . تقع فى النفع مقامها ، وتنتظم العقاقير انتظاماً . ينالها الفقير لقلة أثمانها ، ويستعملها الغنى لكثرة وجدانها ، ويستغنى بها عند عدم تلك العقاقير بأعيانها ، وسميناه : «اللمعة الكافية ، فى الأدوية الشافية» . وقسمناه أقساما ، كل قسم يجمع فصولا وكلاما ، نسأل الله تعالى أن يجعل له تماما ، ليكون فى علم الطب إماما » .

* * *

ويقول الدكتور «سارنيلى» إن هذا الكتاب كان أحسن حظاً من كتاب المعتمد الذى ألفه جده ؛ فهو لم يكن سوى مجموعة من بعض المواد من مفردات ابن البيطار ، وابن جزلة ، والزهراوى ، وابن الجزّار ، مرتبة بحسب حروف الهجاء ؛ ولكن كتاب اللمعة مؤلف جامع شامل لكل العناصر ، ولأوصاف جميع أجزاء الجسد ، ومختلف العلل والأمراض وعلاجها ، وللدم والبول والرياضة البدنية ، وأثر الراحة والعلاقات الجنسية ؛ مما يجعل للكتاب أهميته وخطره .

* * *

● وافق المؤتمر الإسلامى على الرغبة التى أبداها الدكتور غريب عبد الرءوف زعيم الشباب فى الملايو بإنشاء مركز إسلامى ثقافى بمدينة كوالا لمبور عاصمة الملايو حيث ينتفع من وراء هذا المركز نحو مائة مليون من المسلمين المقيمين فى الملايو والفيلبين وإندونسيا .

كما وافق المؤتمر الإسلامى كذلك على رغبة أخرى بإنشاء جامعة إسلامية هناك .

● دعت الندوة الأدبية بأم درمان عدداً من الأدباء لاتخاذ التدابير للاشتراك فى المؤتمر الثالث للكتّاب العرب المنتظر انعقاده فى القاهرة .

● وضع الكاتب اليوغسلافى « جوزيب كيرجين » وهو من الصحافيين الذين عاشوا فى مصر فترة من الزمن كتاباً عن مصر عنوانه « نخل مصر » ، وقد أصدرته دار النشر « كولتوار » بمدينة بلغراد . وهذا الكتاب يتضمن ما شاهده المؤلف فى مصر من تطور فى الحياة منذ عهد الثورة .

١ — النبلة : النجابة والحذق .
٢ — الحسب : الكفاية والقدر